Que
Aff Cult

c. Misc. pubns
1966 c. 3

Cultural Affairs

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES

PEINTURE VIVANTE DU QUÉBEC

1966
VINGT-CINQ ANS DE LIBÉRATION DE L'OEIL ET DU GESTE

MUSÉE DU QUÉBEC

1166

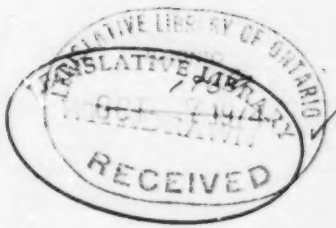
101-07015/

1941

PREMIER SALON DES INDÉPENDANTS

1966

VINGT-CINQ ANS D'ART AFFRANCHI



L'Art trace la courbe d'évolution des peuples et de leur civilisation. Il est à l'image des hommes dont il exprime les mille visages et les formes de pensée. Les oeuvres qui restent gardent, figés, les traits d'une humanité dont elles demeurent les témoins, et la contemplation de la création artistique ranime la vie qui s'est immobilisée dans les documents du bronze, de la pierre et du bois.

Depuis Lascaux jusqu'à notre époque, les peintres ont essayé de dire l'inexprimable et de transposer les songes qui les habitent. Selon des styles différents, avec des moyens divers, ils ont, par la ligne et la couleur, recréé le monde du réel et de l'imaginaire, imprimant au matériau le mouvement de leur esprit et de leur sensibilité. Ils ont écrit cette geste admirable que tentent de compléter les artistes d'aujourd'hui, visionnaires, chercheurs de pierre philosophale, esthètes et philosophes préoccupés de transmettre une vérité, d'imposer une conception du monde et d'expliquer les mystères du cosmos et de l'homme.

Leurs images se recoupent; leurs idées se rejoignent; il reste aux profanes à trouver le chemin aventureux et plein d'embûches qui mène à des perceptions qui sont celles de la vie même et de la tragique et incessante interrogation de la conscience. Car l'art de la peinture est difficile; c'est un chemin aux avenues multiples et qui souvent se dérobe. Sur ses voies, les mages devancent les disciples timides qui s'essaient à les suivre sans savoir qu'il n'est souvent que de regarder pour comprendre et trouver l'accord qui fait se rejoindre l'artiste et le public.

C'est ce qu'on nous propose ici: deux perspectives, deux plans et deux moments d'une recherche de l'expression renouvelée de la vision de l'univers. Ainsi se trouvent juxtaposés les efforts d'une entreprise de libération qui commande la réflexion parce que sous les images transparaît l'inquiétude, voire l'angoisse de ceux qui, conscients de la précarité de la condition humaine, s'épuisent à inventer les moyens d'immortaliser le mortel.

Voilà ce qui nous rapproche de l'artiste et ce qui peut nous en éloigner. Ainsi, pour que se refasse l'unité, il faut que le premier accepte ses limites et que nous reconnaissions les nôtres, car toute démarche qui conduit à l'impossible aboutit à l'hostilité ou à l'indifférence. Et pourtant, tous les hommes se retrouvent sur le chemin de l'Absolu. Il est à propos de citer à ce sujet Hégel: «La plus haute destination de l'art est celle qui lui est commune avec la religion et la philosophie.»

JEAN-NOËL TREMBLAY
Ministre des Affaires culturelles

1941

CONTRASTES

AUJOURD'HUI

Dans l'avant-propos du catalogue de la «Première Exposition des Indépendants» présentée au Palais Montcalm de Québec en 1941, le père Marie-Alain Couturier, visiblement inquiet, posait la question au public canadien: quel accueil ménagerait-il à une manifestation aussi audacieuse pour l'époque étant donné son état d'impréparation notoire en matière d'appréciation artistique et les préjugés courants qui en découlent fatalement.

Le père Couturier se demandait donc si cette première manifestation de libération créatrice en peinture allait être la dernière, ou si elle allait marquer le point de départ obligatoire de la rude conquête pour la peinture canadienne d'un statut international indiscutable. Il invitait le public à faire aveuglément confiance à l'artiste. Il acculait l'artiste au dilemme: ou bien s'affirmer libre envers et contre tous et se hausser au niveau de l'art qu'il veut servir, ou bien continuer à plaire en se prostituant et dire pour longtemps adieu à l'instauration au Québec d'un art qui fût digne de ce nom. L'École de Paris avait fait la preuve qu'il est possible de conjuguer liberté et discipline et de triompher de tout, l'École de Paris restait le modèle à suivre pour l'artiste canadien.

Vingt-cinq ans ont passé et la voix du père Couturier n'est plus qu'un souvenir ému. A la vérité, l'inquiétude qui circule à travers tout son avant-propos fera sourire les visiteurs de la présente exposition; l'audace est devenue, depuis, la nourriture quotidienne dans les arts plastiques au Québec. Les moins de trente ans, eux, obligés à un grand effort de réflexion pour reconnaître qu'à l'ouverture du dernier conflit mondial le Québec vivait encore soporifiquement en marge de l'âge contemporain, s'étonneront des propos de ce grand animateur.

UN HOMMAGE POSTHUME

Ayant fait choix d'un recul à tout le moins suffisant, cette exposition constitue un hommage posthume à la mémoire du père Couturier sans qui l'avènement au Québec de l'art du temps présent ne serait peut-être pas tout à

fait ce qu'il est devenu. En second lieu, se proposant sous la forme d'une confrontation de deux profils d'aspiration à la liberté créatrice, distants l'un de l'autre de vingt-cinq ans, cette exposition s'offre au public d'aujourd'hui comme un prétexte sans précédent à réflexion culturelle.

Il ne s'agit pas, en effet, d'une rétrospective proprement dite d'autant d'années de production plastique au Québec. L'unique intérêt de cette exposition réside dans la mise en contraste des deux échelles de valeurs adoptées par nos peintres à deux époques différentes, mais visant, l'une comme l'autre, à l'implantation au Québec d'un art dont l'indépendance puisse servir d'étalon d'authenticité. Deux ordres de moyens au service d'une même cause et d'un même but, bien que conçus dans deux optiques culturelles en apparence fort éloignées, celle de 1941 et celle de 1966. Pour nous en parler dans le langage et les termes propres à chacune de ces deux époques, voici soixante-dix tableaux, dont vingt-deux parmi les soixante-six qu'exposèrent les onze «Indépendants» de 1941. Quant aux autres, ils résument l'effort collectif de vingt-quatre des artistes qui exposent le plus régulièrement dans le moment.

AUTHENTICITÉ ET LIBERTÉ

Le problème se posait depuis longtemps déjà en 1941: trouver un mode d'expression plastique dont la coloration culturelle fût typiquement canadienne et québécoise. On avait, l'un après l'autre, exploré tous les culs-de-sac, y compris celui du régionalisme, encore tout chaud. On était à la recherche inquiète de bases solides plus immédiatement plastiques. Tentant de cerner les propriétés de ce futur langage et d'en indiquer les moyens, le père Couturier répondit: «De grâce, libérez-vous, il n'y a pas d'autre issue.»

Ce qu'il conseillait aux artistes du temps, c'était une peinture affranchie des contraintes des valeurs naturelles du sujet-prétexte, affranchie des contraintes de l'académisme stérilisant, affranchie de l'anecdote recherchée pour elle-même,

ainsi que des doctrines esthétiques rationnellement échafaudées. Mais, disait-il indistinctement à tous dans la conférence qui accompagnait le vernissage d'avril 1941, «plutôt qu'une politique qui s'efforcerait de donner une certaine formation aux artistes actuels et futurs, il faudrait créer autour des artistes des conditions de vie et de pensée, un certain milieu dans lequel ils pourraient à tout le moins ne pas mourir d'inanition.» Il convenait honnêtement par ailleurs que cette peinture est difficile, ne se comprend pas spontanément et qu'elle n'est pas facile à aimer. Quant à penser que tant d'artistes venus de partout au monde chercher à Paris, depuis quarante ans, le climat de liberté nécessaire à la création avaient fait fausse route, il estimait que c'était pour le moins présomptueux. Enfin, le père Couturier affirmait que l'exposition de 1941, dont il avait été l'organisateur, réunissait la meilleure peinture du moment au Québec.

Les exposants de 1941: Borduas, Mary Bouchard, Cosgrove, Louise Gadbois, Goldberg, Lyman, Muhlstock, Pellan, Roberts, Jori Smith et Surrey; tous avaient cru saisir ce message, avant même qu'il ne leur fut transmis au nom de l'expérience de l'École de Paris. Ceux qui se déclarent aujourd'hui d'avant-garde sont sûrs d'avoir trouvé la seule voie qui conduit à ce but. Leurs moyens sont ceux, pensent-ils, qui conviennent seuls à l'«art vivant» dont ils se réclament.

Face à ces deux attitudes en apparence contradictoires, les visiteurs de cette exposition peuvent s'interroger sur un double plan à partir de la comparaison de ces deux profils plastiques contrastants: le plan des valeurs fondamentales de l'art tout court, telles qu'elles sont senties et plastiquement interprétées à vingt-cinq ans de distance; le plan de leur signification culturelle respective, compte tenu du conditionnement mutuel de l'action de l'artiste et de la réaction du public dans chaque cas.

Plusieurs questions surgissent à l'esprit en même temps; il serait intéressant de savoir si l'effort de libération complète des peintres du présent s'inscrit dans le prolongement de l'affirmation collective des exposants de 1941. On sait que pour la plupart, ceux-ci partageaient les idées de Lyman ou de Borduas et

faisaient partie depuis 1939 de la Société d'Art contemporain. Les peintres les plus en vedette à l'heure présente se sont-ils fait, eux, de la liberté créatrice en peinture une idée essentiellement différente des novateurs d'il y a un quart de siècle?

D'autre part, la réponse du public actuel à l'égard des formes révolutionnaires de l'art dit vivant d'aujourd'hui est-elle plus spontanément positive que celle réservée par le public de 1941 aux peintres dont l'écriture plastique, à l'exception de celle de Pellan, paraissait plus lisible, envisagée par le biais de la figuration? Si tel était le cas, que signifierait, au point de vue de l'évolution de la mentalité collective ou culturelle, un changement aussi radical d'attitude? Que signifierait une si nette préférence pour l'abstraction non-figurative et l'expérimentation plastique pure et simple? Le public actuel saurait-il vraiment mieux que celui d'hier discerner entre les authentiques valeurs plastiques et leurs multiples contrefaçons, qu'elles s'inspirent de la figuration ou de la non-figuration?

«ART VIVANT» ET ART ABSTRAIT

Et d'abord, pourquoi a-t-on inventé le pléonasme si répandu d'«art vivant», comme si l'art tout court ne l'était pas par nature? Existe-t-il un art qui ne soit pas essentiellement abstrait? Enfin, abstraction pour abstraction, en existe-t-il une forme qui soit intrinsèquement supérieure à l'autre?

Il faut s'enquérir au préalable des raisons positives qu'avait André Salmon de fabriquer et d'imposer l'expression «l'art vivant» pour caractériser les premières démarches de l'art contemporain en rupture avec les traditions anti-créatrices de l'académisme et du figuratisme. «L'Art vivant», c'est le titre qu'il avait choisi pour son esquisse de 1920 consacrée à la révolution en marche des premiers mouvements d'avant-garde du début du siècle. Or, l'art dont il parlait et qu'il soutenait si lyriquement contre toutes les formes équivoques ou falla-

cieuses de production picturale, était encore lui-même fondé sur l'observation du réel.

Kandinsky, le premier, avait longuement disserté déjà sur les qualités de l'abstraction en art; il était parvenu à la conclusion que les valeurs de l'abstraction figurative ne le cédaient en rien à celles de l'abstraction non-figurative formelle ou informelle. Ce qui confère à l'abstraction comme telle toute sa valeur, pensait-il, ce n'est pas le refus a priori du moindre emprunt à la réalité extérieure, ni même aux symboles qui en tiennent lieu, comme dira plus tard Bazaine; c'est plutôt le plus ou moins grand degré d'assujettissement de l'objet-prétexte à la pensée créatrice plastique toute orientée vers la production d'une réalité autonome qui s'appelle une peinture.

Quant à se demander comment l'expression «l'art vivant» a pu faire fortune au point d'être entrée dans les esprits comme le qualificatif le plus approprié pour désigner l'art abstrait non-figuratif de notre temps, par opposition à l'art figuratif sans distinction, il suffit de se rappeler que, de 1925 à 1940, un périodique bimensuel d'avant-garde prit lui-même comme titre celui que Salmon avait donné à son ouvrage, cinq ans plus tôt.

En visitant cette exposition, on constatera immédiatement un ou deux faits en apparence singuliers. Parmi les peintres dont les oeuvres ont été choisies pour représenter ceux que le public amateur considère présentement «dans le vent», il s'en trouve un, Jean-Paul Lemieux, qui n'a jamais quitté tout à fait la réalité extérieure comme amorce à créer une réalité plastique de plus en plus abstraite. Parti, pour sa part, du point inverse, c'est-à-dire de l'abstraction non-figurative d'écriture automatique, Gérard Tremblay réintroduit graduellement dans ses oeuvres des éléments d'assonance figurative. A y regarder de près, cette évocation du figuratif, dont le mystère est à l'effigie de la personnalité de l'auteur, entretient une parenté de processus avec celui du cubisme synthétique.

Quoi qu'il en soit, l'apparition de ces deux peintres dans le groupe de la nouvelle vague québécoise, non seulement ne surprendra personne, mais elle

peut servir de confirmation aux considérations qui précèdent sur l'abstraction en peinture. On se rappellera enfin que la définition de l'art abstrait telle que proposée par Seuphor: «tout art qui ne contient aucun rappel, aucune évocation de la réalité, que cette réalité soit ou ne soit pas le départ de l'artiste», est bel et bien, comme tant d'autres, une définition purement opératoire ou postulatoire.

De même, n'y a-t-il pas lieu de s'étonner de voir réapparaître deux des peintres de la manifestation de 1941 parmi les exposants choisis pour représenter les courants actuels: Pellan et Borduas. Comme symboles des deux pôles de l'abstraction non-figurative, tant formelle que lyrique, leur place était toute indiquée dans le groupe des représentants de l'art québécois d'aujourd'hui. Encore y figurent-ils à titre éminent.

Pour ne prendre qu'un cas type, il serait intéressant que le public s'appliquât à discerner dans la comparaison des tableaux de Borduas selon ses différentes manières de 1941 et de 1958 où se trouve le maximum d'expressivité personnelle et créatrice. A prime abord plus consommée dans «Contraste et Liséré» que dans le «Portrait de Mme M. G.», la «somme de destructions» créatrices dont parlait Picasso—ou d'abstraction, si on préfère—ajoute-t-elle perceptiblement quelque chose, et quoi? aux moyens expressionnistes plastiques de l'artiste?

«L'OEUVRE, C'EST L'ARTISTE»

On aura remarqué que ce catalogue ne contient pas de notices biographiques d'exposants. La nature même de cette exposition et le but précis auquel elle répond permettent de penser que les visiteurs ne sentiront pas réellement le besoin de ces habituelles notices. Ceux d'entre eux qui ont suivi pas à pas ce qui s'est passé au Québec en peinture depuis vingt-cinq ans saisissent ce qu'évoque ici d'évolution et de recherche chacune des oeuvres présentées.

L'occasion n'a jamais été aussi belle pour les autres de s'arrêter exclusivement au message des oeuvres pour elles-mêmes, indépendamment de l'investi-

gation du curriculum vitae de leurs auteurs. Ce qui importe tout autant, c'est d'essayer d'interpréter pour son propre compte ce qui s'est passé au Québec sur le plan culturel entre 1941 et 1966.

ART ET CULTURE

Chaque époque, chaque milieu a l'art qui lui convient ou dont s'accommode le public, ne serait-ce que par acquiescement tacite au départ. Si osées que puissent lui paraître certaines recherches plastiques dont il est le perplexe témoin, il finit toujours par s'y habituer à son insu et à en assimiler lentement les valeurs dans son système culturel. Aussi Kandinsky avait-il raison d'écrire que, une fois détachée de son auteur, l'oeuvre d'art, tel un «être vivant», manifeste une vertu génératrice «qui agit et participe à la création de l'atmosphère spirituelle» du milieu où elle a vu le jour.

Alors s'opère dans la mentalité collective, sans que le public s'en rende compte, un phénomène d'adaptation progressive à des valeurs en réalité bouleversantes et novatrices qui transforment insensiblement en adhésion passive, sinon spontanée, ce qui était au départ peut-être une attitude de refus. Si peu socialement contraignantes par comparaison avec d'autres que soient les normes culturelles artistiques du moment, elles n'en constituent pas moins l'épanouissement le plus caractéristique d'une culture à toutes les étapes de sa continuelle transformation.

L'ART ET LE PUBLIC EN 1941

Se représenter aujourd'hui 1941, même pour ceux qui ont vécu ce moment à l'âge adulte, c'est s'obliger à un effort de réincarnation, tellement vingt-cinq ans de dynamique accélérée ont pu transformer la mentalité du Québec. On aurait presque pu dire à ce moment-là, considérant le statut socio-culturel des arts

plastiques, ce que déclarait amèrement il y a un siècle à l'occasion du sien le peintre Paul Kane: «Better break stones by the wayside; your work will then be appreciated».

Quant au statut économique de l'artiste, il était défini d'avance par l'appréciation que portait l'époque au rôle socio-fonctionnel de l'artiste, notamment du peintre. Près de dix ans plus tard, Pellan pourra déclarer devant les membres de la Commission Royale d'Enquête sur les Arts et les Sciences au Canada: «Nous devons faire certains travaux qui ne sont pas de l'ordre de nos préoccupations artistiques. Nous ne pouvons pas vivre de notre art».

L'habitude d'oublier aidant, plusieurs ont même perdu de vue qu'en 1941, on pouvait presque envisager la tenue d'une exposition de peinture comme un événement aussi important, pour ne pas dire aussi insolite, qu'une déclaration de guerre ou le déclenchement d'une épidémie. A part l'annuel Salon du Printemps du musée qui n'allait porter que sept ans plus tard le nom de Musée des Beaux-Arts de Montréal, les expositions de groupes étaient rarissimes au Québec, plus encore les galeries d'art de promotion.

Grâce à l'initiative de la Société d'Art contemporain fondée en 1939 par Lyman, il y avait eu, cette année-là, l'exposition «L'Art de notre temps» qui avait pris Montréal par surprise, mais où aucun Canadien n'était représenté. Rentré de Paris l'année suivante, Pellan avait, à l'École des Beaux-Arts de Montréal, soulevé l'enthousiasme auprès des amateurs habitués à regarder au-delà des frontières et des traditions figées du Québec. Ce fut un événement dont on parlera encore dix ans après. Mais le public, ou bien s'en était désintéressé, ou bien s'était indigné franc et net.

LE PUBLIC ET L'EXPOSITION DE 1941

Bien entendu, au Québec, à l'époque, on ignorait à peu près tout de ce qui se passait en peinture sur la ligne de feu de Winnipeg et de Toronto où d'autres

braves, Bertram Brooker, Fritz Brandtner et Lawren Harris en tête, expérimentaient dans le vif des théories du Bauhaus de Weimar. A part Pellan, l'exposition du Palais Montcalm et de Montréal, 1941, c'était une «révolution très tranquille» à côté de ce que le public de l'Ouest avait l'habitude de voir depuis plus de dix ans. On peut rester perplexe à la pensée que Fritz Brandtner, établi à Montréal depuis 1934 et membre de la Société d'Art contemporain, n'ait pas été invité à participer à l'exposition de 1941. D'autant plus que des onze exposants, huit au moins faisaient partie de la Société et qu'aucun d'eux, à ce moment-là, n'était aussi «dans le vent» que Brandtner.

Et pourtant, la caricature de Robert LaPalme, parue au lendemain de ce vernissage, en dit plus qu'aucune des deux longues «descriptions» de l'exposition, parues, elles, les 2 et 3 mai dans «Le Soleil» et «L'Action Catholique». Visiblement inspirées par le souci de ne déplaire à aucun des membres du comité d'administration de la nouvelle Galerie municipale du Palais Montcalm, qui ouvrait justement ses portes avec cette manifestation spectaculaire, elles constituent un document d'époque sur l'art de tourner autour de la question en esquivant l'essentiel. «Un peu déçu, au premier abord, de ne pas voir dans les peintures la représentation photographique de la nature, nous apprend-on, le public a, toutefois, remarqué une déformation . . .» La caricature de LaPalme, lui-même nommé directeur de la nouvelle Galerie municipale, renseigne plus sur ce que «le public a remarqué» à Québec comme «déformation» ce soir-là.

Le tableau de toute l'exposition qui avait le plus médusé les visiteurs, c'était celui qui portait pour titre: «Sous Terre», exécuté par Pellan en 1938, et que le public d'aujourd'hui peut revoir dans le contenu de l'exposition en cours. A ce moment-là, le halo prestigieux accordé aujourd'hui à tout exposant n'existait pas encore; le journaliste de la Capitale ne se sentait pas autorisé à nommer l'artiste sans l'appeler Madame ou Monsieur. C'est ainsi qu'on écrivait alors: «Les travaux de monsieur Pellan nous attirent par une représentation d'imagi-

nation pure quoique nous puissions découvrir quelques lignes supposées préhistoriques. Son tableau, «Sous Terre», est celui qui intrigue le plus».

Ailleurs, on écrira, en parlant du groupe des exposants: «Parfois, l'on assiste à une sorte de synchronisation, à des outrances, à des heurts, à des visions déconcertantes de la réalité ... C'est donc en toute franchise, par la magie de leur vision picturale, qu'ils nous convient à cette rétrospective de leurs oeuvres d'un 'modernisme' battant en brèche notre conception routinière». Et de Pellan, une fois de plus: «Ses 'natures mortes' accusent tous les anachronismes en couleurs, témoignant toutes les audaces d'un art en passe de rendre en des formes multicolores la réalité des choses sur lesquelles 'le soleil se continue', y mettant son rayonnement d'or». On ne sait pas toujours au juste ce que le chroniqueur prudent a voulu dire; mais pour introduire le public québécois à la peinture contemporaine «indépendante», ses moyens d'expression paraissent courts; et c'était le cas général chez les «critiques» du temps.

Encore une fois, plusieurs se surprendront de ce que cette exposition de 1941 ait pu causer tant d'émoi, vingt-cinq ans après la fin des expériences cubistes et dadaïstes, presque aussi longtemps après la publication du «Premier Manifeste du Surréalisme», et juste à un an de distance de la parution à New-York du Troisième. Si inconcevable que cela puisse paraître aujourd'hui, il faut se souvenir que deux ans plus tôt, lors de la tenue de l'exposition «L'Art de notre temps» présentée par la Société d'Art contemporain, c'était la première fois que le public du Québec «voyait de ses yeux voir» dans l'original des tableaux fauvistes, cubistes, expressionnistes allemands et autres. Jusque là, tout ce qu'il avait appris de l'art contemporain se ramenait à ce qu'il en avait entendu dire par ceux qui étaient allés se promener en Europe ou à New-York; ou encore, à ce que les périodiques d'importation lui en avaient montré, en noir et blanc la plupart du temps. Seulement, et ceci vaut pour tous les exposants du groupe

sans distinction, c'était hardi, comparé à l'académisme impressionniste qui régnait souverainement depuis 1923 dans nos Écoles des Beaux-Arts.

Parmi tous ces «Indépendants», le langage plastique de Pellan évoquait au complet le registre des expériences souvent contradictoires des mouvements d'avant-garde de l'École de Paris. Son éclectisme avait su conserver néanmoins un ton d'originalité qui ne s'est d'ailleurs jamais démenti par la suite: chez Pellan, les affinités les plus certaines ne contribuent qu'à accuser les différences. D'autre part, réexaminé à distance, le langage de Borduas dans cette exposition était lui-même déjà tout empreint d'étrangeté indéfinissable qui présageait en termes encore voilés l'éruption volcanique de son exposition de gouache de 1942 à l'Ermitage.

Le public croyait avoir saisi au moins Borduas, s'il lui paraissait difficile d'absorber Pellan; il pensait avoir capté le message plastique de Borduas parce que sa peinture était encore figurative. En fait, le public n'avait jamais erré autant; de même les deux journalistes de Québec qui semblent n'avoir pas même saisi l'importance et la signification de sa présence: ils ne le nomment même pas dans leur chronique. Or, dans son seul «Portrait de Mme G.», il y avait en germe plusieurs années de recherche et de production à venir; des années de décantation et d'effort visant à substituer au langage traditionnel, ouvrant les portes aux rationalisations les plus arbitraires, un langage plus intuitivement intelligible. Cette recherche passionnée d'un mode d'expression plastique de plus en plus radical, souvent remis en cause, Borduas ne l'abandonnera que dix-neuf ans plus tard sur son chevalet mortuaire, par une froide nuit de février 1960. Le message codé de sa participation de 1941 était resté incompris.

A côté de ces deux grands de l'exposition, Lyman, de vingt ans leur aîné, faisait bonne figure avec sa palette claire et brillante qu'il n'a jamais abandonnée. Il était catalogué depuis longtemps comme révolutionnaire, parce que rentré trop tôt, au début de sa carrière peintre, dans un milieu encore sommeillant et replié sur des traditions plastiques bien dépassées. A compter de son retour

définitif, dix ans plus tôt, Lyman n'avait pas cessé de répandre la bonne nouvelle de l'art contemporain, mais sans s'y aventurer lui-même au delà des expériences les plus sages du fauvisme chromatiste. Encore n'avançait-il sur ce sentier qu'avec une prudence mesurée. Sa peinture restait, à l'image de l'homme, discrètement, subtilement, aristocratiquement révolutionnaire. Aperçue en 1941, et en la comparant à celle des huit autres exposants, elle comptait ici parmi ce qu'il y avait de plus fort, tant sur le plan couleur que sur celui de la modulation volumétrique.

Habitués que nous sommes, depuis lors, aux audaces chromatiques et aux contrastes diamétraux, nous oublions facilement combien pouvait paraître fantasque de facture son «Autoportrait» de 1918 exposé en 1941. Malgré tout, ce portrait s'en tira merveilleusement, cette fois-ci, auprès de la critique, même la moins avertie. Ce qui laisse à penser que, la figuration aidant, plusieurs nouveautés plastiques, plus tôt violemment combattues, avaient réussi à mettre solidement le pied dans la porte et à s'introduire dans la place. C'était pourtant peu à côté de ce qui flottait déjà dans l'air. La tornade approchait et elle allait culbuter furieusement sur son passage les résistances les plus farouchement ancrées.

A Québec, sinon à Montréal où l'exposition va être reprise dans la galerie du magasin Henry Morgan en mai, les chroniqueurs artistiques paraissent plus à l'aise pour décrire les aspects pictural et anecdotique des autres oeuvres. La qualité plastique d'écriture, de mise en page et de texture, par où elles se distinguent de la tradition académique, sont négligées au profit du sujet-prétexte. On ne semble pas apercevoir ce que certaines formules d'écriture ont d'elliptique; on ne remarquera pas davantage ce que les plans colorés offrent de heurts et de contrastes, combien les passages gradués sont sacrifiés à l'effet choc des oppositions totales. On est encore loin d'une familiarisation avec l'analyse plastique du tableau.

Les huit autres exposants sont des peintres dont on a déjà passablement parlé en 1941, ou qui, tel Cosgrove, sont à s'affirmer. Ce dernier s'était fait connaître récemment à Québec même par une exposition individuelle. Deux ou trois sont à se tailler une réputation nationale qui ira grandissant dans les prochaines années; Roberts, notamment, qui, treize ans plus tard, représentera le Canada à la Biennale de Venise.

Leur cote est bonne pour l'époque; elle est parmi les meilleures. Elle n'atteindra jamais, cependant, celle que connaîtront plusieurs des peintres de la génération qui les suit. Là-dessus, le Québec bat la marche en ce moment: alors que le marché international de la peinture contemporaine s'est contenté, entre 1950 et 1960, d'une multiplication par douze, des tableaux qu'on offrait ici à vingt-cinq ou trente-cinq dollars vers 1950, et pour lesquels on trouvait difficilement preneurs, se vendent en ce moment huit cents, mille dollars, et davantage. Or, en 1950, les mieux cotés parmi les exposants de 1941 vivaient encore, bien que de façon assurée, très modestement de leur art. Certains n'y seraient pas arrivés sans l'enseignement comme métier d'appoint.

OPTIQUES CHANGEANTES

Leur peinture est saine en général. Aux yeux des propagandistes de l'abstraction expressionniste sous toutes ses formes impliquant le refus de la réalité physioplastique, leur peinture a néanmoins le grand défaut d'être encore trop visiblement reliée à la nature. Des galeries de promotion naissent et se multiplient; elles mettent l'accent sur la «jeune peinture» à l'exclusion de toute autre, en invoquant les valeurs dont on mousse la vogue. La critique «engagée» — on ne sait pas toujours au nom de quoi, sinon par crainte de passer pour croulante — va se charger de la liquidation des vedettes d'hier, ne serait-ce que par le silence.

Restent, bien entendu, les compromissions et les expertises prestigitatoires pour retenir et maintenir sur un pied d'égalité avec les vedettes étiquetées du jour, tel ou tel peintre plus âgé convaincu de n'avoir jamais trahi l'abstraction tout en continuant à flirter avec la nature. Arrive le point limite où, fût-elle de «parti-pris», comme disait Huyghes autrefois, la critique, sous peine de se voir acculée à l'absurde, accepte de composer avec les intouchables. La logique en souffre, l'argumentation peut prêter à confusion, mais un jargon mi-philosophique, mi-poétique concilie les contraires dans l'inintelligibilité de la proposition. Et le public marche.

Enfin, si les peintres trouvent rarement le public que leurs oeuvres méritent, ou s'il leur arrive plus fréquemment d'avoir affaire à un public dont il ne peut prédire la fidélité, celui-ci, en retour, a trop souvent le périlleux privilège de se léser lui-même en reniant inconsidérément, à l'occasion, ce qui le passionnait hier. Jamais dans l'histoire aucune période n'aura bousculé, pêle-mêle, autant de valeurs, les plus accréditées comme les plus factices, que ne l'a fait le dernier demi-siècle. La question est maintenant de savoir si, dans la moitié moins de temps, on ne fera pas table rase d'innombrables châteaux de cartes témérairement édifiés à même leurs substituts, dans l'optique expérimentale d'un «happening». Car jamais, non plus, autant d'intellectuels, silencieux à force d'être médusés par ce qui se passe autour d'eux, n'ont aussi douté, dans leur for intérieur, de la durabilité de certaines valeurs à la mode du jour.

Il n'en reste pas moins que la majorité des exposants de 1941, jugés alors si hardis, n'ont pas emboité le pas avec les bottes de sept lieues que nécessitait la révolution totale amorcée dès l'année suivante par l'exposition de Borduas à l'Ermitage. Les premières années qui vont suivre vont précipiter l'accélération du mouvement à gauche à un rythme vertigineux: suive qui peut! Ou bien, on n'était pas préparé à s'y embarquer, ou bien on s'y est refusé par conviction acquise. L'histoire, qui se fait au jour le jour, sacrifie parfois sur son passage des valeurs et des noms qu'elle ressuscitera demain. Tout, indéfiniment, reste à voir.

L'ART ET LE TOISÉ

Les visiteurs seront assurément surpris de la disproportion d'échelle dimensionnelle entre la plupart des tableaux de l'exposition de 1941 et ceux de la production courante actuelle.

Il y a vingt-cinq ans, on concevait encore le tableau comme une entité indépendante du cadre physique de sa destination, ou comme une valeur autonome ramenant tout à elle-même l'appréciation de son futur propriétaire. On songeait peu alors en termes d'acquisition possible des oeuvres par les musées, ou d'intégration de celles-ci à l'architecture des édifices publics ou commerciaux. On pensait, en milieu canadien-français, aux rares amateurs qui habitaient, d'ordinaire, des logements dont les pièces étaient de dimension moyenne. Les tableaux étaient de petit format, exécutés pour être appréciés à faible distance.

Aujourd'hui, on pense tout à l'inverse: à l'amateur, soutient l'artiste, de se faire construire une galerie digne des oeuvres qu'on met à sa disposition; l'artiste est maître absolu du choix de la dimensions pour ses oeuvres, comme de sa conception; la peinture de chevalet à petite échelle, c'est démodé; l'avenir de la peinture est désormais liée à l'intégration de celle-ci à l'architecture moderne, disait déjà Marcel Parizeau à ses élèves de l'École du Meuble, dans les années quarante; les peintres d'à présent en ont retenu qu'ils sont nés surtout muralistes. En un mot, à l'âge des conquêtes interplanétaires, l'artiste éprouve le besoin de plus d'espace pour se mesurer et pour respirer.

Rares sont ceux des peintres actuels qui ne souffrent pas d'asphyxie créatrice s'ils ont à s'exprimer dans des dimensions n'excédant pas de trois ou quatre fois celles qu'on estimait raisonnables en 1941. Il arrive aussi que, jusque dans l'appréciation des oeuvres, la dimension monumentale prenne le pas sur d'autres critères.

PLACE À L'ARTISTE!

Quand il y a si longtemps qu'on a tourné la page, vingt-cinq ans, peut-être vingt, même les événements les plus sensationnels qui contribuèrent à l'instauration du climat de liberté créatrice totale où s'exprime actuellement l'artiste au Québec tendent à pâlir, voile à s'effilocher sur l'écran de la mémoire.

Si l'artiste est aujourd'hui quelqu'un au Québec, s'il en a lui-même le net sentiment et s'il ne craint pas de l'affirmer parfois avec fracas, cela est déjà l'indice d'une révolution conjuguée avec une évolution des mécanismes sociologiques entrainant une sorte de reconnaissance statutaire. Parties, si l'on peut dire, en sens inverse, deux facteurs se sont rencontrés au début des années cinquante: le «Refus Global» de Borduas au Québec, l'action systématique et tenace de la «Federation of Canadian Artists», sur le plan canadien anglo-saxon, pour l'affirmation des droits des praticiens des arts visuels.

Le «Refus Global» de 1948, c'est l'aboutissement dialectique d'une révolte intérieure de près de dix ans, coïncidant avec le deuxième conflit mondial, contre toutes les «certitudes» rationnelles dont s'est gloutonnement gavé un monde à l'agonie. C'est le refus d'admettre que l'artiste soit compté pour rien et que l'imagination créatrice soit tenue plus longtemps assujettie aux décrets et ordonnances de la raison en art. C'est en même temps le procès de tout le côté sacral des institutions socio-culturelles traditionnelles du Québec. La révolution surréaliste de Breton avait éclaté, elle aussi, à l'occasion de la première guerre mondiale qui avait démontré l'inanité des mêmes pseudo-vertus stabilisatrices d'inspiration bourgeoise. Le «Refus Global», c'est, pour l'artiste, l'affirmation radicale de ses droits les plus absolus à la liberté d'expression lyrique. Révolution hautement culturelle, idéologique.

Dans les milieux anglo-saxons du reste du pays, la remise aux Communes, en 1951, du Rapport de la Commission Royale d'Enquête sur les Arts, les Lettres et les Sciences au Canada, représente le couronnement d'un patient travail de

dix ans pour faire reconnaître le statut pur et simple de l'artiste, au point de vue socio-économique comme au point de vue culturel.

Les faits sont connus. C'est au cours de 1941, après l'exposition du Palais Montcalm, que Borduas passe à l'abstraction lyrique. C'est aussi en 1941 que se tient la Conférence de Kingston, grâce à la surprenante initiative d'André Biéler, alors directeur du «Fine Arts Department» de l'Université Queen's. Cent cinquante artistes s'y réunissent et discutent de l'avenir culturel du pays. Des discussions de la Conférence va naître «Federation of Canadian Artists», sûrement l'organisme le plus dynamique parmi les dix-huit que groupera éventuellement le «Canadian Arts Council». Des mêmes discussions vont résulter la rédaction du «Artists Brief» de la «Federation» concernant les divers aspects culturels du Canada d'après-guerre, et sa remise au Comité spécial de reconversion des Communes d'Ottawa, en juin 1944. Tout cela va conduire directement, étape par étape, à l'institution de la Commission royale d'enquête Massey-Lévesque, puis, finalement, à la création du Conseil des Arts du Canada.

Pour éviter à l'avenir toute confusion possible, on demande au «Canadian Arts Council» d'hier de bien vouloir adopter une nouvelle dénomination. C'est ainsi qu'il s'appelle maintenant «Canadian Conference of the Arts» et groupe, non plus dix-huit organismes, mais près de quarante à travers tout le Canada. La participation des artistes québécois francophones dans ce vaste contexte, à titre officiel et comme organisme constitué, reste encore à venir. En fait, les rapports entre les artistes francophones révolutionnaires du Québec, à commencer par le groupe des «automatistes», avec la «Federation» ont tourné au conflit presque dès le début, la méfiance des premiers aidant: on ne voulait pas être à la fois révolutionnaire et quémander ses droits, de même qu'on ne voulait pas exposer avec la «tradition». Les droits auxquels on tenait, on les obtiendrait par le fait accompli.

On aurait pu croire qu'à l'occasion de la tenue au Québec des séances d'enquête de la Commission Massey-Lévesque, du 23 au 26 novembre 1949 à

Montréal, et du 10 au 12 janvier 1950 à Québec, les artistes francophones en pleine effervescence culturelle s'y seraient présentés nombreux. Qui pouvait avoir plus de revendications à exposer? Les seuls artistes peintres du Québec qui se soient présentés devant les commissaires, ce sont Pellan, de Tonnancour, Robert LaPalme et Weber. Le «Refus Global» venait de paraître; si les commissaires étaient intéressés à savoir ce que désiraient les peintres de la ligne de feu québécoise, ils avaient là, en noir et blanc, un exceptionnel document.

Compte tenu du putsch de 1945 à l'École des Beaux-Arts de Montréal, c'est-à-dire du triomphe des idées de Pellan et la démission de Maillard comme directeur, le «Refus Global» et les discussions de Kingston marquent le déclenchement d'un nouvel ordre dans les rapports de l'artiste et de la société canadienne et québécoise. C'est, en même temps, l'apparition d'un climat nouveau de liberté pour l'artiste québécois et l'amorce d'une graduelle restructuration socio-culturelle où l'occupation et le statut de l'artiste vont devenir une réalité mieux respectée. On n'en mesure pas encore toute la signification, bien que chacun prenne conscience aujourd'hui de l'omniprésence de l'artiste et de son action positive et permanente. La société du Québec est aujourd'hui impensable sans le concours quotidien de ses artistes, alors qu'hier, elle croyait pouvoir les ignorer.

On ne mesurera peut-être jamais, en tous cas, le degré d'influence réelle qu'a pu exercer la substance explosive du «Refus Global» sur les intellectuels de l'époque et, par leur intermédiaire, sur le phénomène mutatoire qui s'opère sous nos yeux et fera faire du Québec ce qu'il est en train de devenir.

Quoi qu'il en soit, et même si cette exposition se défend d'être une rétrospective, elle n'en comprend pas moins près d'une cinquantaine d'oeuvres qui sont autant de témoignages concordants d'une vision du monde qui n'est plus celle d'avant-guerre, étroite et mesquine. On est presque tenté de croire que le miracle espéré par le père Couturier s'est accompli à la lettre: un art canadien

et québécois par ses racines, mais ouvert sur l'universel et dont l'essentiel demeure la liberté absolue de l'expression, quelles que soient au reste les orientations, elles-mêmes librement choisies.

Il n'était pas possible, évidemment, d'inclure dans cette exposition tous les peintres du présent dont l'apport positif à l'accomplissement de cette révolution plastique reste appréciable. Soixante-dix oeuvres de toutes dimensions laissées au choix des exposants, c'est déjà plus que ne le permettait raisonnablement l'espace accessible. Nous croyons que l'exposition offre néanmoins une image assez représentative, sinon complète, des principaux courants de la peinture québécoise actuelle, avec quarante-huit tableaux ou ensembles.

Et pour peu que les visiteurs s'intéressent à la peinture d'aujourd'hui, il n'y a pas lieu, non plus, d'insister sur la personnalité artistique et plastique de ceux dont on entend tous les jours parler, ou d'oeuvres à propos desquelles on lit régulièrement les commentaires critiques. A peine est-il utile de rappeler l'heureuse coïncidence de la parution toute récente d'un numéro spécial de «Vie des Arts» consacré à la peinture canadienne, et comprenant de nombreux articles sur celle du Québec actuel. Aucune des nouvelles tendances n'y a été négligée, aucune dont on ne fasse judicieusement l'historique. Il s'agit d'un document dont la consultation attentive aurait pu servir à la présentation des oeuvres que voici, eût-elle été conçue dans le même esprit.

Il avait d'abord paru opportun de ne présenter, de chacun de ces exposants, hormis Borduas, que des oeuvres exécutées dans les douze mois écoulés. Cela n'a ni été toujours possible, ni jugé à propos dans plusieurs cas, en raison de la discontinuité radicale entre tel type d'expérience encore trop récente et l'esprit qu'on a le plus retenu de l'oeuvre antérieur de l'artiste. L'éloignement de certaines oeuvres, leur circulation en cours à l'occasion de tant d'expositions itinérantes concurrentes, les dangers de transport de quelques tableaux très fragiles, voilà d'autres raisons qui ont empêché la récupération, en soi souhaitable, de nombreuses oeuvres aussi récentes. Nous ne formulons qu'un voeu:

celui de n'en avoir retenu aucune qui déçoive en qualité ou en caractère représentatif.

LES HOMMES D'AUJOURD'HUI

Parcourant rapidement la liste des exposants qui représentent l'apport nouveau, on constate qu'elle comprend des peintres de tous âges. Un peu comme pour les vedettes de cinéma, que l'on voit jouer plus souvent qu'on ne les rencontre, on finit par se faire de nos peintres d'avant-garde une image d'éternelle jeunesse physique.

Il n'y a, en fait, que deux exposants de ce groupe qui ont moins de trente ans: Hurtubise et Saxe. Dix n'ont pas encore quarante ans: Alleyn, Belzile, Charbonneau, Gervais, Giguère, Letendre, Molinari, Toupin, Tousignant et Tremblay. Cinq autres sont dans la quarantaine, soit Barbeau, le plus jeune, de Tonnancour frisant la cinquantaine, et, entre les deux, Ferron, McEwen, Filion et Riopelle. Du même âge et ouvrant la cinquantaine, Dumouchel et Leduc; puis Soucy, Bellefleur et Parent, ce dernier tout près de Pellan qui en a soixante. Borduas, s'il ne nous avait dit bonne nuit en 1960, à l'âge de cinquante-cinq ans, se situerait exactement entre Pellan et Lemieux, qui est le moins jeune de tous ces exposants à soixante-deux ans. On aura remarqué à la seconde près que ces trois champions résument à eux seuls, sinon par le détail expérimental propre à chacun d'eux, du moins par leurs sources d'inspiration et le bagage cumulatif de leurs expériences, toutes les tendances que l'on remarque dans le choix des oeuvres ici exposées.

Dire de Lemieux qu'il personnifie ou patronne une tendance quelconque, c'est, assurément, outrepasser les faits. On serait porté à lui appliquer analogiquement l'appellation «d'espèce séparée». Mais s'il n'incarne aucune tendance, il reflète tous les sentiments inquiets partagés par plusieurs peintres du temps

présent qui, «après avoir tout expérimenté» sur les variables structurales et plastiques du tableau, se demandent si le moment n'est pas venu de «recomposer» avec et dans la figuration abstraite. On se le demandait sérieusement déjà vers 1934 à Paris; il s'est passé plus de trente ans depuis et les recherches en sens inverse, bien que de plus en plus haletantes, se poursuivent. Elles vont se continuer encore longtemps, peut-être même toujours: aussi longtemps que le peintre éprouvera le besoin réconfortant de purifier son art. Elles vont augmenter en nombre aussi longtemps que le peintre, enfin libéré des inutiles béquilles du sujet-prétexte ou de l'objet médiateur, sentira qu'il lui est possible de mieux s'exprimer conformément aux nécessités de son temps. De même que tout langage devient incompris s'il ne s'y adapte, celui du peintre d'aujourd'hui et de demain doit viser à devenir, grâce à un processus «d'informalisation» progressive, le vibrant témoignage sensible d'une âme accessible par intuition à autrui.

L'ART ABSTRAIT INFORMEL

Qu'il existe une peinture abstraite figurative conservant toute sa valeur, rien n'est plus vrai. De même y a-t-il une peinture non-figurative informelle qui a la sienne. Cette dernière est, du reste, d'autant plus valable, qu'elle ne se ramène pas à une pure stylistique décorative et que les expériences auxquelles elle donne lieu ne se limitent pas à de purs exercices récapitulatifs de laboratoire. La recherche fondamentale dans le sens d'une purification du langage plastique informel expressioniste est loin d'avoir donné ses résultats les plus probants; elle ne fait que commencer.

Comme on dit en science expérimentale, aussi longtemps que toutes les conditions pertinentes à l'expérience type n'ont pas été réunies, l'expérience doit être reprise en son entier. Ou encore: si parfaite que puisse paraître la conduite d'une expérience donnée, il est souvent nécessaire de tenter les

expériences parallèles visant à valider la généralisation de résultats présumés concluants, mais jugés d'application particulière jusque là.

On croyait, il y a plus de trente ans, à Paris que le procès de l'abstraction informelle était clos, que l'expérience était terminée. Huyghes pensait qu'on allait retourner à la figuration. Des peintres d'ici s'inquiètent, se demandent, à leur tour, si tout n'a pas été déjà expérimenté chez nous sur les variables structurales et plastiques du tableau, et si le moment n'est pas venu de se réaccommoder de la réalité extérieure et de retourner à une certaine figuration abstraite.

Ce serait oublier que l'histoire tout court ne se répète pas et que l'histoire du temps présent paraîtrait bien étrange à un observateur d'il y a trente ou quarante ans. C'est oublier qu'il fut un temps où il pouvait paraître tout à fait naturel à un peintre de penser le tableau comme une réalité composite faite pour communiquer sa personnalité «à travers» la médiation d'un sujet-prétexte rationalisable. Ce temps semble révolu; aujourd'hui le peintre pense dans un tout autre ordre d'idées: s'exprimer de façon immédiate par une création de caractère informel. Le voyage, une fois entrepris, paraît être à sens unique; on peut encore, c'est vrai, s'arrêter en deça du terminus et ne pas dépasser la figuration abstraite; ou bien on a le choix de s'acheminer de plus en plus péniblement en direction d'un but qui recule sans cesse: l'abstraction informelle expressionniste. Une fois que l'on s'est mis en route, il n'est pas plus possible de faire marche arrière au nom de l'affirmation progressive de soi-même, que de renverser la marche de l'histoire.

Pourtant, il ne manque pas d'allusions à cet instinct nostalgique d'une reconquête sans précédent de la réalité, chez plusieurs des peintres actuels du Québec. Reconquête de la réalité impliquant sa fréquentation assidue, toute en sous-entendus, à la dérobée, subrepticement, par simples signes qui ne deviennent symboliques que pour les initiés. Les tableaux à clé se font de moins en moins rares chez nous, tout en se présentant sous les apparences de l'abstrac-

tion non-figurative informelle. Il importe peu qu'elles soient néo-littéraires, ou scientifiquement inspirées de l'investigation de l'infiniment petit ou du cosmos.

Ce qui ne prête à aucune illusion chez Lemieux est plus enveloppé, voire camouflé chez des peintres comme Giguère, Bellefleur, Tremblay ou Riopelle; la nature n'y a laissé parfois de son passage que la trace de son parfum le plus discret; parfois, elle est évoquée dans une forme d'écriture onirique, tel un grimoire que l'on soupçonne déchiffrable sans jamais pouvoir dire pourquoi.

Aussi longtemps que le peintre restera un homme, il lui sera toujours extrêmement difficile de s'affranchir tout à fait et pour longtemps du souvenir de la nature, dont il est lui-même pétri et qui ne relâche pas aisément son emprise sur lui. Plus forte et contradictoire est la tension élastique qu'il exerce contre elle pour s'en éloigner et s'en détacher à jamais, plus semble puissante et irrésistible l'attraction vers le point de départ, et plus foudroyant le retour; à moins que tout ne se casse au-dedans de l'artiste, ou que, par miracle, il atteigne la stratosphère à temps. Dans la majorité des cas, l'action du balancier est aussi constante qu'évidente dans les oeuvres de nos peintres, pour qui se donne sérieusement la peine d'interroger leur écriture ou leur facture changeante: le réel d'emprunt, si inconscient qu'il soit à l'occasion, l'emporte bien souvent sur le réel de création, c'est-à-dire sur l'informel expressionniste, même chez ceux qui y tendent le plus ouvertement.

C'est chez Lemieux que l'abstraction figurative a trouvé chez nous son point culminant. Sous-jacente à son ode philosophique empreinte d'autant d'humour que d'humanité; très clairement visible sous le contenu de cette méditation amusée de ce qui demeure inchangé et universel dans un Québec travaillé par le changement; derrière ces vastes dégagements peuplés de silence et d'évanescences jusqu'à un horizon dont la capacité de recul est écrasante; à côté de l'apparition insolite de ces «témoins», plus insolites encore en raison de leur monumentalité psychologique et tonale contrastante, s'impose une puissante structure de plans constructifs où Lemieux a récapitulé, avec la plus

déroutante sérénité, tous les efforts de solution apportés au problème de l'espace, depuis Alberti et Brunelleschi jusqu'aux cubistes.

Tous les autres exposants de l'actualité québécoise sont présentement engagés, tout au moins dans les oeuvres qui les représentent ici, dans diverses expériences qui, toutes, visent à l'abstraction non-figurative. Encore celle-ci porte-t-elle plusieurs étiquettes qui n'ont en réalité qu'une valeur opératoire de classement. Comme partout dans le monde actuel, nos peintres travaillent sur le plan individuel: le temps des «écoles» et des «mouvements» est passé; à peine discernons-nous des tendances où l'inclusion des individus reste elle-même plus ou moins aléatoire, même ici.

Il est remarquable que plusieurs de nos peintres soient difficiles à classer; cela témoigne de l'extrême liberté créatrice que s'accordent les individus, contrairement à ce qui se passait au Québec il y a vingt-cinq ans. Alors qu'autrefois la transformation de l'oeuvre d'un peintre s'opérait selon une évolution unilinéaire, il ne répugne aujourd'hui à aucun artiste de passer d'une tendance à une autre, quitte à revenir à la première, si bon lui semble. Sans importance est pour certains le fait qu'une de ces tendances soit en contradiction avec l'autre. La mobilité est, le plus souvent, la règle. Au fond, certains de ces passages et croisement ne font que traduire un phénomène de maturation humaine, les appétits changeant avec chaque âge psychologique.

C'est un Leduc, par exemple, qui, parti en flèche sur le sentier de l'abstraction lyrique à l'époque automatiste, réapparaît, quelques années plus tard, avec une rigueur toute cartésienne dans l'aménagement des espaces complémentaires de la surface. Volte-face plus radicale paraissait impensable, tellement l'automatisme voulait être, comme l'exploitation d'une des techniques du surréalisme, la manifestation extrême du refus de toute contrainte rationnelle, au profit de la spontanéité du geste sensible. Et Rita Letendre, si explosive encore, si lyriquement explosive, dans son «Appel» de 1962, et si rationnellement aiguë dans ses dernières créations. Et Barbeau, dont la féerie chromatique si tourmentée de

sa participation à l'exposition des «Rebelles» de 1950 contraste tellement avec ses expériences néo-plasticiennes et avec celles du présent. Et que d'autres va-et-vient à droite et à gauche, en tous sens! Ce sont là quelques exemples particulièrement typiques de mobilité.

Cette mobilité, l'un des traits les plus enviables de la jeunesse et de l'esprit créateur, n'est pas à bannir en elle-même: jamais Leduc ne serait devenu Leduc, s'il n'était pas, lui, sorti aussi vite du peloton de l'orthodoxie automatiste de 1946; de même, Tremblay n'aurait-il découvert de sa personnalité qu'une facette de sa sensibilité poétique s'il n'avait pas, à son tour, exploré d'autres lamaseries; de Tonnancour, qui ne commençait à se manifester qu'au lendemain de l'exposition de 1941 et qui a mis le temps à refaire à son compte le périlleux itinéraire des chefs de file de l'École de Paris, aurait-il découvert, à sa plus récente étape, la poésie élémentale du dialogue des matières sourdement lumineuses? La structure de leurs rapports ne serait probablement pas ce qu'elle est, sans tant d'exercices scolastiques cubistes et sans les nouvelles liaisons de l'adulte avec cette nature qui, restée éternellement jeune, avait encore quelque chose à lui apprendre. Toute création suppose une disponibilité et une adaptation constante à soi-même comme à son entour global, si toute mobilité n'entraine pas toujours une plus grande conquête de soi-même.

Il faut mettre aussi au crédit de cette mobilité positive le retour délibéré aux disciplines du métier, un temps volontairement proscrites; c'est ce que l'on observe de plus en plus dans les recherches actuelles. Même les plus monotones en apparence sont souvent une série d'expériences «parallèles» sur la spatialité chromatique. Elles s'imposaient au même titre que celles conduisant aux découvertes récentes de la spatialité perspective, et qui ont demandé un demi-millénaire. En supposant, à la limite, que l'on revînt un jour à un rapprochement entre l'artiste et la nature plus évident que dans le moment, le dialogue paraîtrait une langue étrangère aux interlocuteurs d'hier. Et ce serait dû à plusieurs de ces expériences.

Celles-ci valaient-elles toutes d'être proposées sans interruption au public, comme autant de rapports de recherches en cours? Autrefois, plusieurs seraient restées dans les appentis d'ateliers; mais: autre temps, autres moeurs.

La libération était nécessaire; la liberté est un idéal; la liberté est une conquête difficile. La question, c'est de savoir comment on devient et demeure libre. Le père Couturier insistait, il y a vingt-cinq ans, sur la nécessité de l'envisager dans le contexte de la discipline. Nos peintres ont lu le message; les uns l'ont bien compris et ont tâché d'y donner suite par des méthodes et des techniques propres à chaque moment. Quelques-uns ont réussi; pour d'autres, le maniement à lui seul des méthodes qui s'imposaient a paru au-dessus de leur capacité. D'autres, enfin, ont poursuivi cet idéal de liberté, comme certains partent au combat en oubliant leurs armes ou sans regarder le danger en face: ils sont devenus les esclaves de leurs libertés. Il n'y a aucun de ces derniers, pensons-nous, dans cette exposition.

Le public avait aussi la liberté de chercher et de trouver si l'art de son temps était accordé aux exigences de la culture qui se forge à sa mesure. Le public a-t-il grandi au même rythme que ses artistes? A-t-il su juger lucidement les oeuvres de ses artistes à leur vrai mérite? Le public a-t-il été préparé convenablement à son rôle de partenaire au dialogue, le plus difficile qui soit? La confrontation que voici lui permettra peut-être de répondre à ces questions.

ROLLAND BOULANGER
Directeur du service des Arts plastiques

PREMIÈRE EXPOSITION

DES

INDÉPENDANTS

DU 26 AVRIL
AU 3 MAI /41

GALERIE MUNICIPALE
FOYER DU PALAIS MONTCALM
QUÉBEC - CANADA

CATALOGUE: 10 SOUS

Louise GADBOIS — *Le Père Alain Couturier*, vers 1941

AVANT-PROPOS

Si nous avons voulu organiser dans cette ville de Québec une exposition de peinture indépendante, ce n'est pas dans un esprit de propagande ou de fronde, c'est parce que nous avions connu en France les bienfaits de la liberté dans les arts et que nous voudrions les retrouver ici. Si «l'École de Paris» a pu rayonner sans conteste, dans le monde entier depuis un siècle, c'est qu'elle n'était rien d'autre que le rassemblement dans cette ville, de talents, de pensées et de coeurs vraiment libres. Libres non seulement des assujettissements réalistes ou des conformismes académiques, mais libres aussi de tout dessein politique ou idéologique.

Nous ne disons pas pour autant que la liberté, en art, suffit à tout (et notre respect des strictes et austères disciplines cubistes le prouverait assez), nous disons simplement qu'elle est la condition de tout, car nous avions pu, en effet, constater en Europe, comme une contre-épreuve, la stérilité des formules d'académie et la faillite totale des arts «officiels» qu'ils soient fascistes, nazistes ou staliniens.

Nous savons qu'il n'en fut pas toujours ainsi. Nous savons qu'en d'autres temps, le service de très hautes idées religieuses ou sociales, a pu surélever l'art lui-même. Et nous appelons de tous nos voeux le retour de ces temps plus humains que le nôtre. Mais, en attendant, comme ce retour ne dépend pas d'eux, le devoir des artistes est de maintenir leur art dans une route plus étroite et plus humble mais où, du moins, il n'est pas entravé.

Il est certain, par ailleurs, que cette liberté a toujours pour rançon l'isolement des artistes et nous voulons espérer qu'au Canada, le public, en respectant leur indépendance, n'abandonnera pas les artistes à cet isolement, comme il l'a fait si longtemps en Europe. Nous comprenons bien tout ce que cet art, libre dans ses évocations et ses procédés d'expression, comporte d'obstacles pour un public non préparé. Nous ne savons pas si le public canadien voudra faire

l'effort nécessaire pour les franchir. Mais nous savons bien, nous, tout ce que nous lui apportons et qu'au delà des premières barrières, nous lui ouvrons des routes sans fin, des royaumes enchantés.

M.-A. COUTURIER, o.p.

(Extrait du catalogue de 1941)

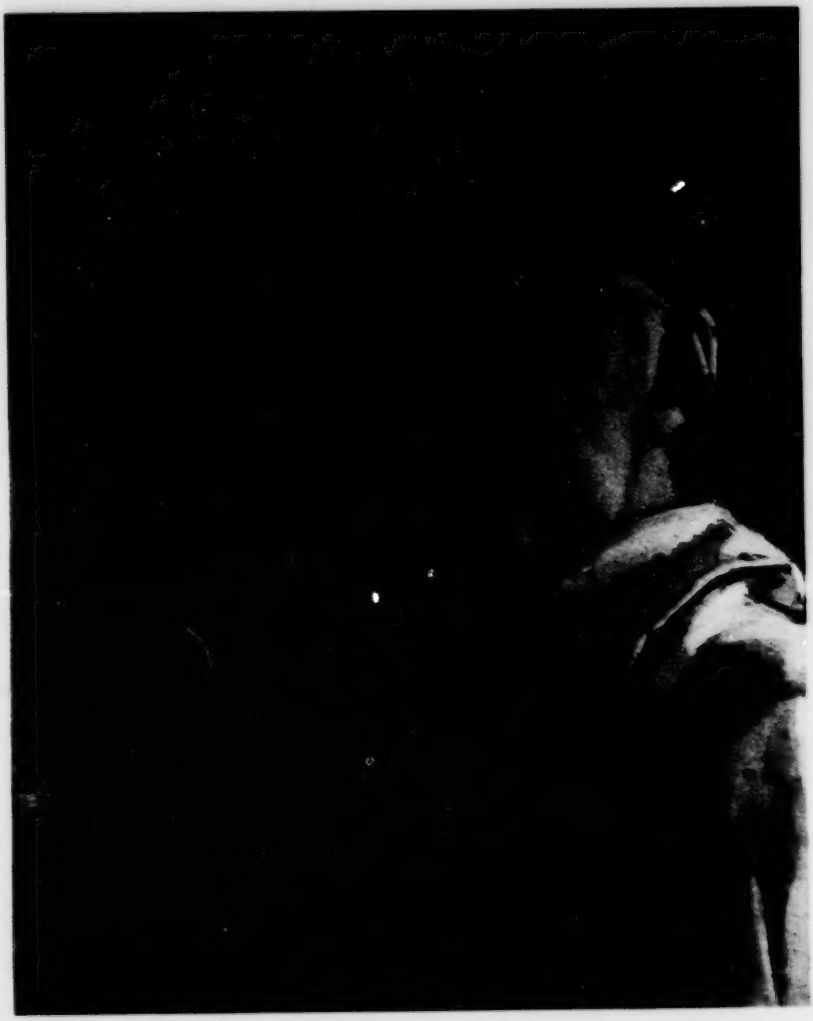
Enfin Québec a ses connoisseurs

« Ces artistes sont pour le moins excentriques »

Le salon des indépendants sera ouvert tous les jours, du 26 avril au 3 mai, de 2 à 11 heures. L'entrée est libre.

1941

LYMAN
GOLDBERG
GADBOIS
MUHLSTOCK
ROBERTS
BORDUAS
COSGROVE
PELLAN
SMITH
SURREY
BOUCHARD



1. John LYMAN — *Portrait de l'Artiste*, 1918

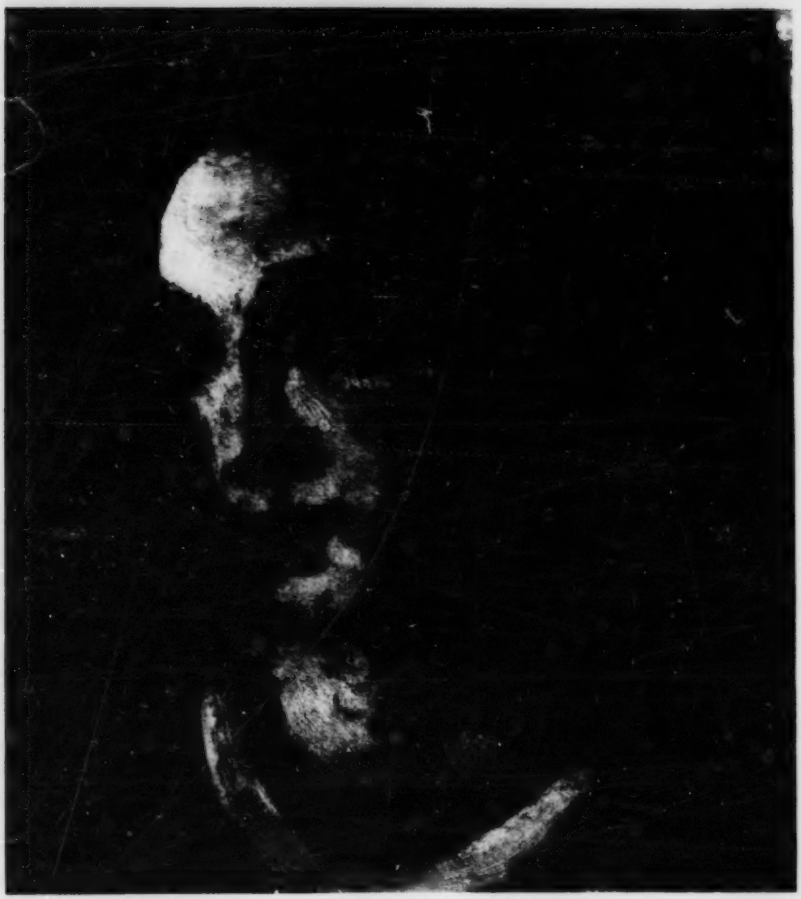
3. Eric GOLDBERG — *Femme Assise*, vers 1940

5. Louise GADBOIS — *Le Petit Saltimbanque*, 1939

7. Louis MUHLSTOCK — *Automne*, vers 1940

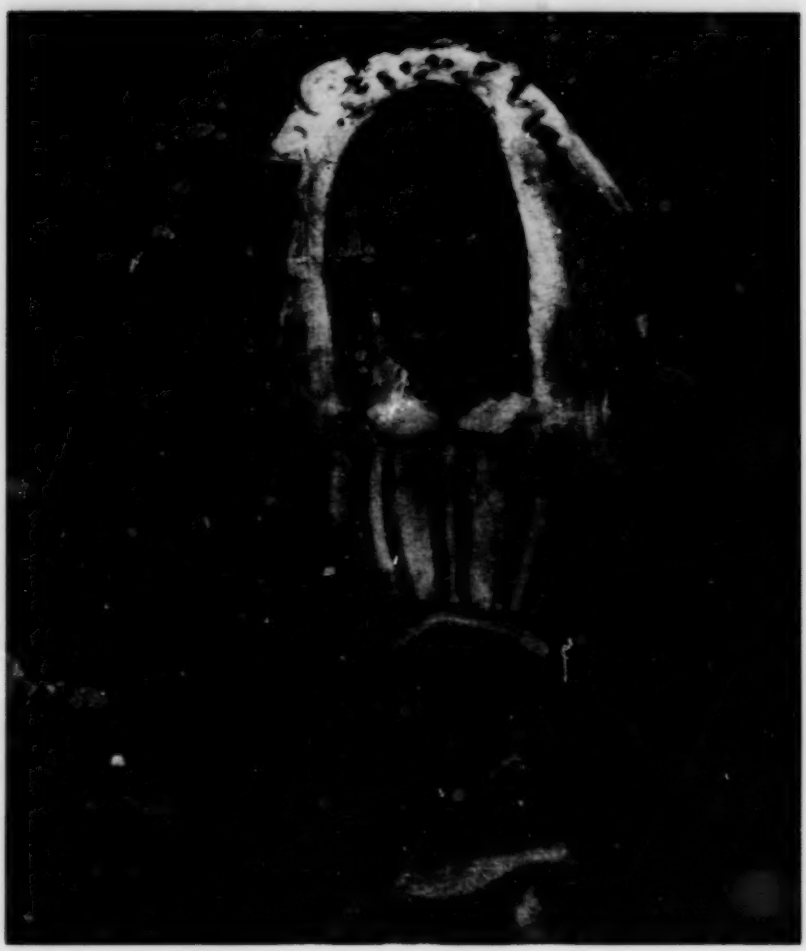
9. Goodridge ROBERTS — *The Sand Pit*, vers 1941

11. Paul-Émile BORDUAS — *Portrait de Mme M. G.*, 1941

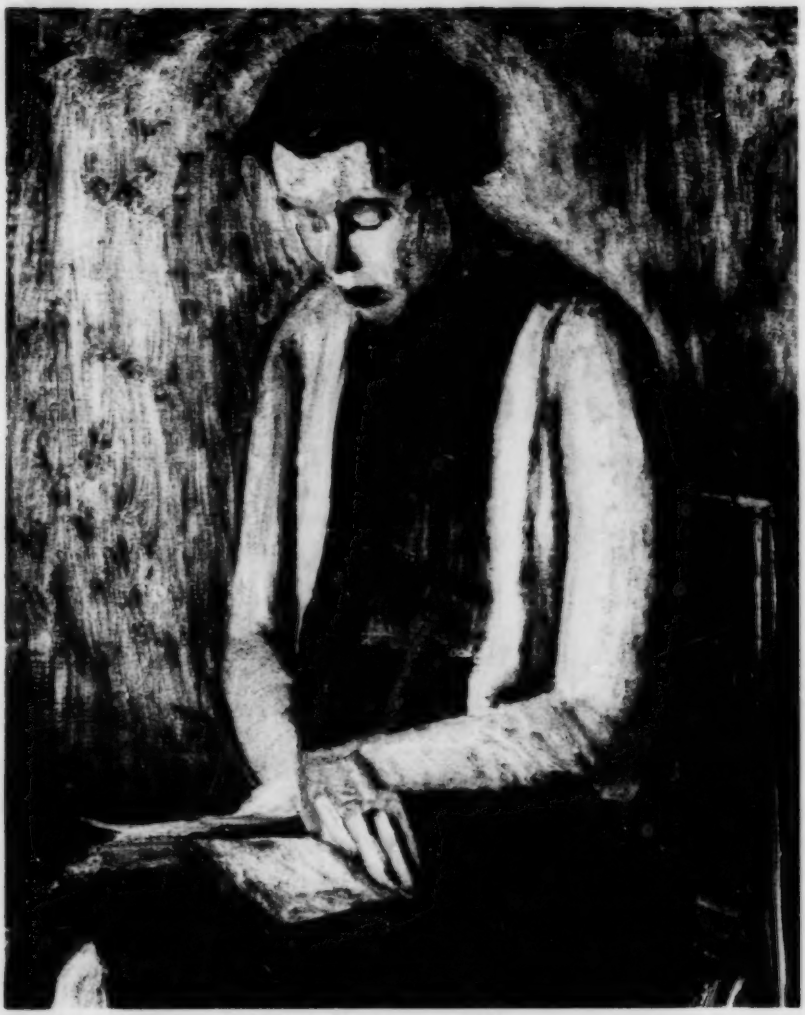


13. Stanley COSGROVE — *Madeleine*, 1939

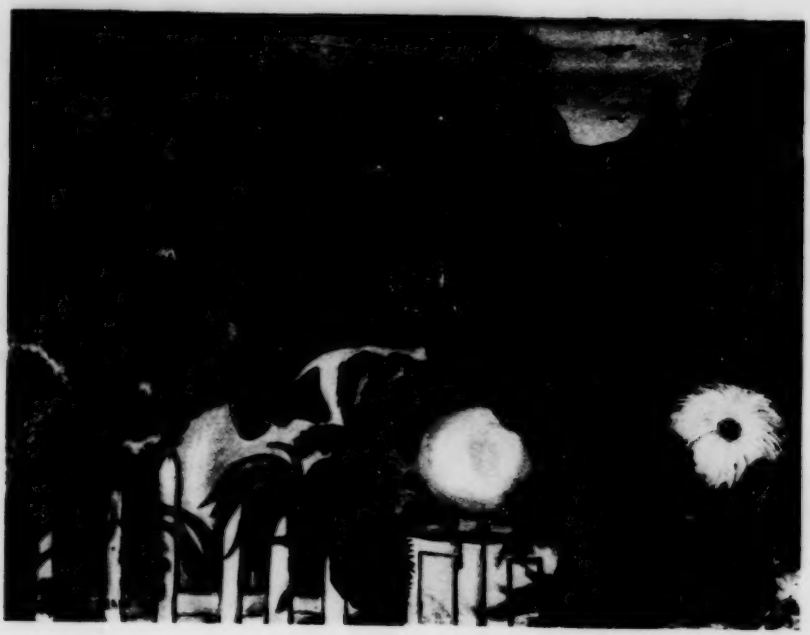
15. Alfred PELLAN — *Sous Terre*, 1938



17. Jori SMITH — *La Petite Communiante*, vers 1940



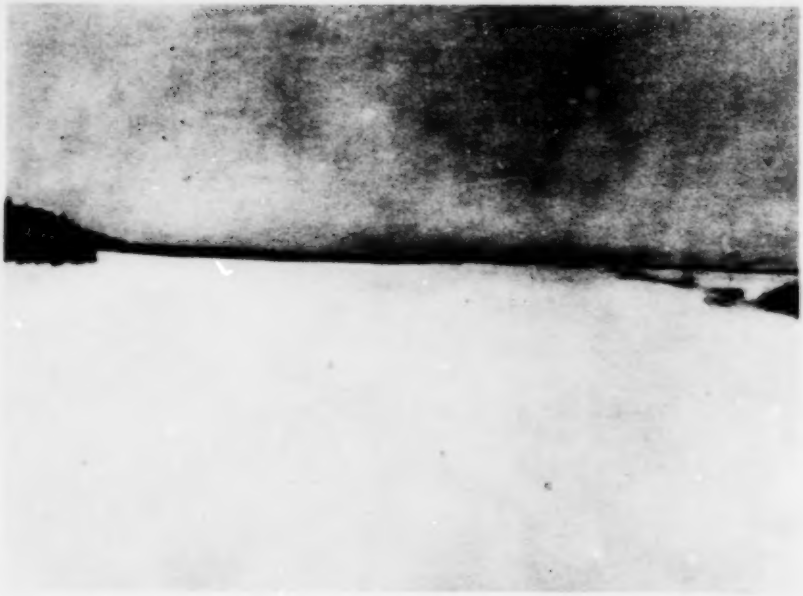
18. Philip SURREY — *Portrait de Mme Surrey*, 1941



20. S. Mary BOUCHARD — *Jardin Fleuri*, vers 1938

AUJOURD'HUI

LEMIEUX
BORDUAS
PELLAN
PARENT
BELLEFLEUR
SOUCY
DUMOUCHEL
LEDUC
DE TONNANCOUR
FILION
McEWEN
RIOPELLE
FERRON
BARBEAU
CHARBONNEAU
TREMBLAY
BELZILE
GIGUÈRE
LETENDRE
TOUPIN
ALLEYN
TOUSIGNANT
GERVAIS
MOLINARI
SAXE
HURTUBISE



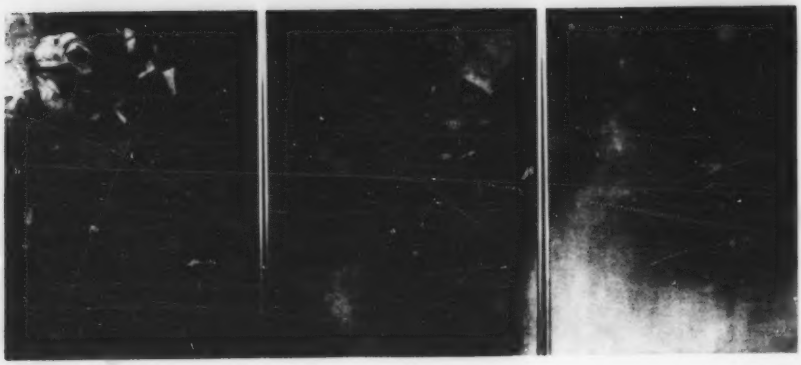
22. Jean-Paul LEMIEUX — *Le Soleil dans la Campagne*, 1966

24. Paul-Émile BORDUAS — *Contraste et Liséré*, 1958

25. Alfred PELLAN — *Aube Masquée*, 1961

26. Omer PARENT -- *The World's a Stage*, 1966

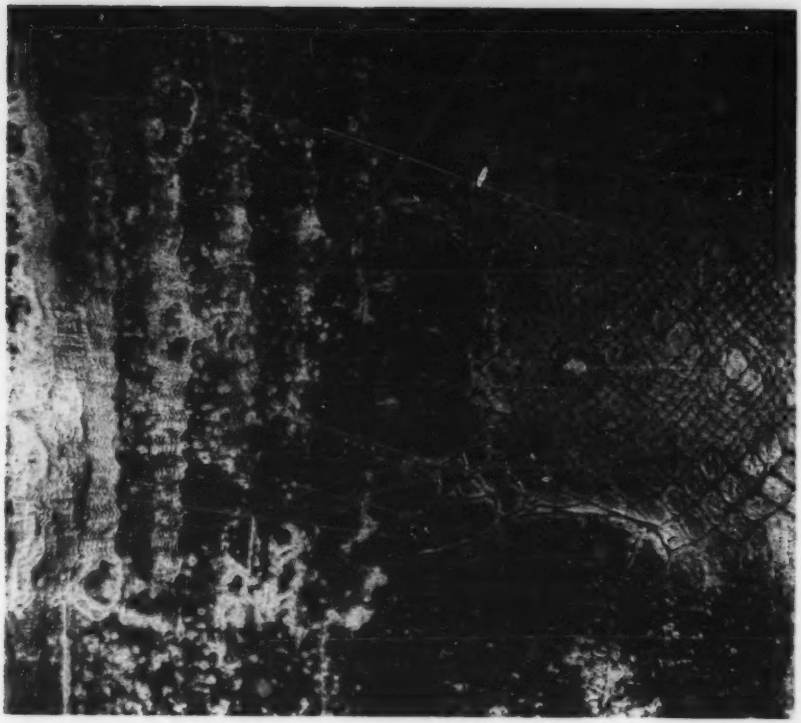
28. Léon BELLEFLEUR — *Fête en Arizona*, 1965



30. Jean SOUCY — *Triptyque*, 1965

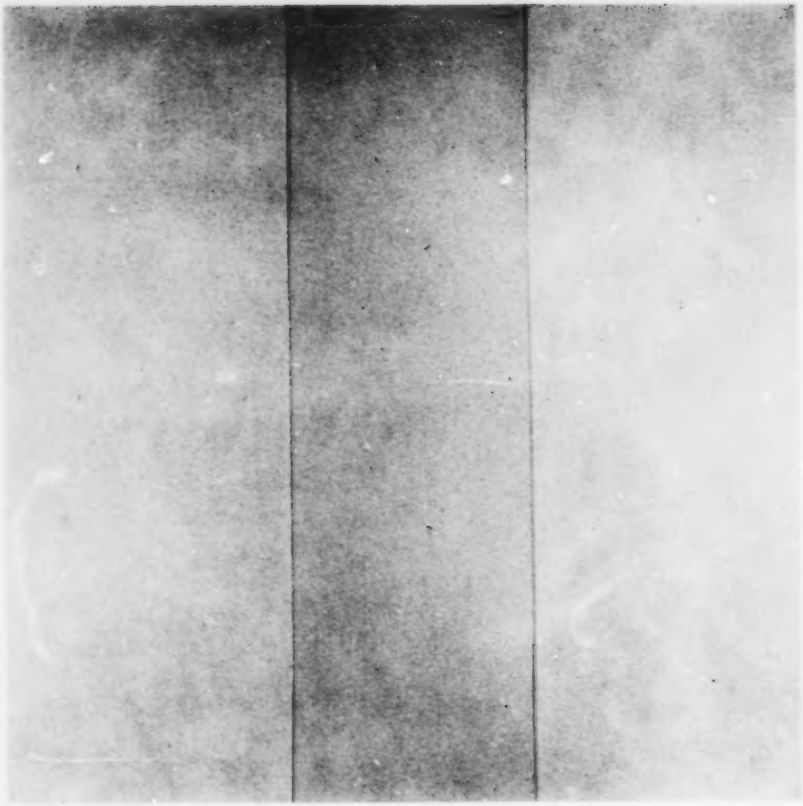
31. Albert DUMOUCHEL — *Le Retour d'Alceste*, 1964

33. Fernand LEDUC — *Triptyque*, vers 1965



34. Jacques de TONNANCOUR — *Le Maléfique*, 1966

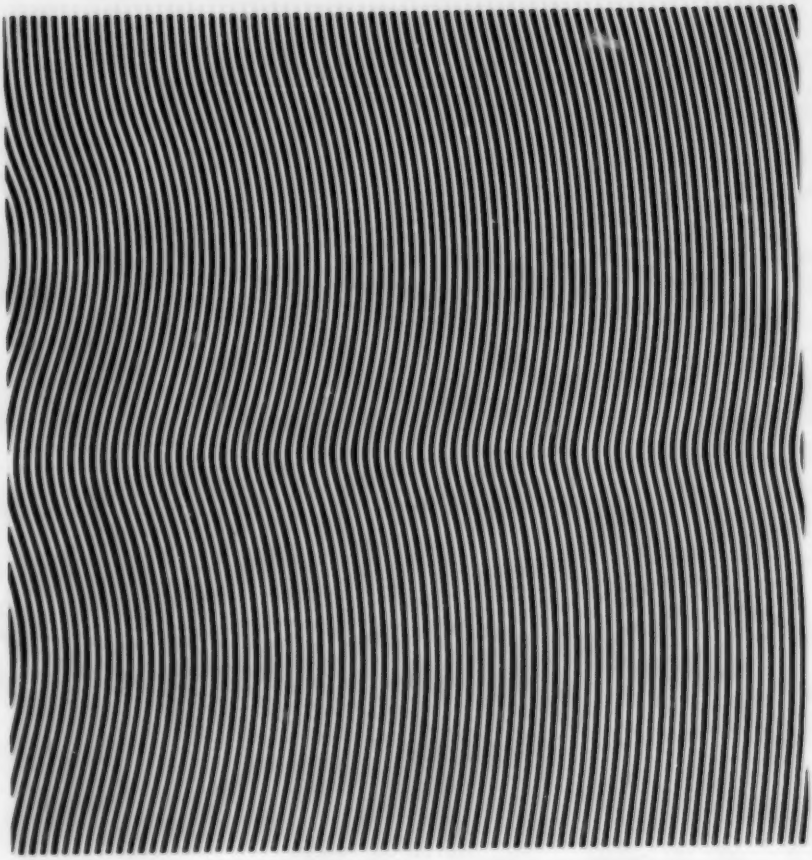
36. Gabriel FILION - *Hiver '65*, 1965



38. Jean McEWEN — *Vert de Mauve*, 1966

40. **Jean-Paul RIOPELLE** — *Dans les Friches*, 1966

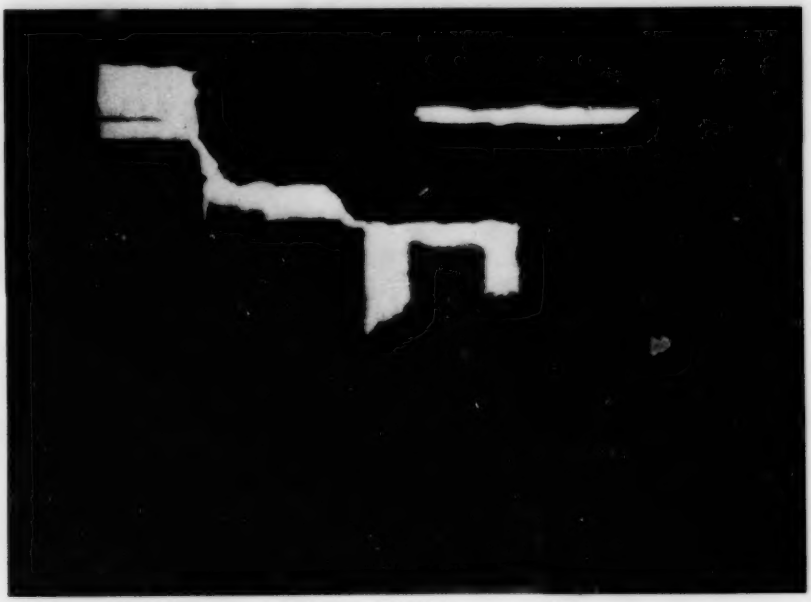
42. Marcelle FERRON — *De Clamart*, 1965



44. Marcel BARBEAU — *Rétine 888*, 1966

46. Monique CHARBONNEAU — *Composition I*, 1965

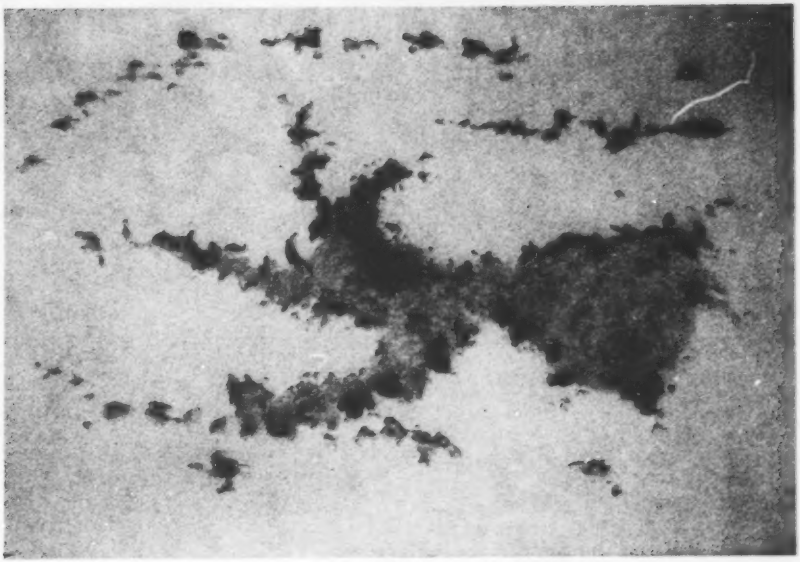
47. Gérard TREMBLAY — *L'Ombre d'un Rêve*, 1966



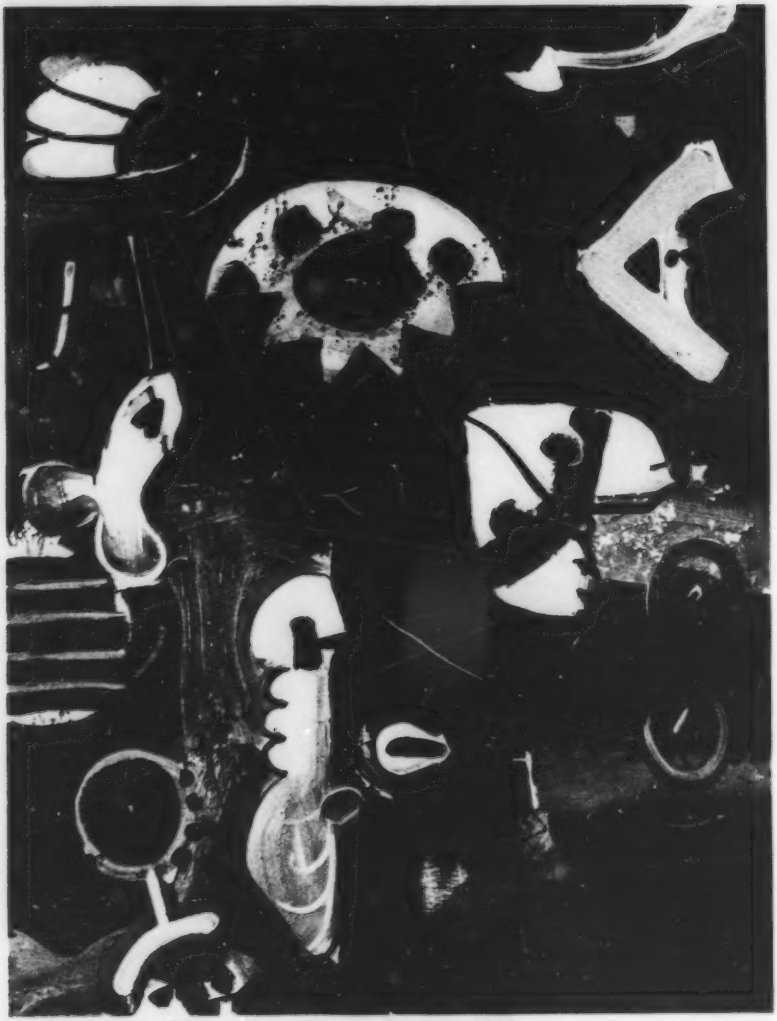
49. Louis BELZILE — *Chaleur de Vie*, 1960.

51. Roland GIGUÈRE — *Où Meurent les Corbeaux*, 1966

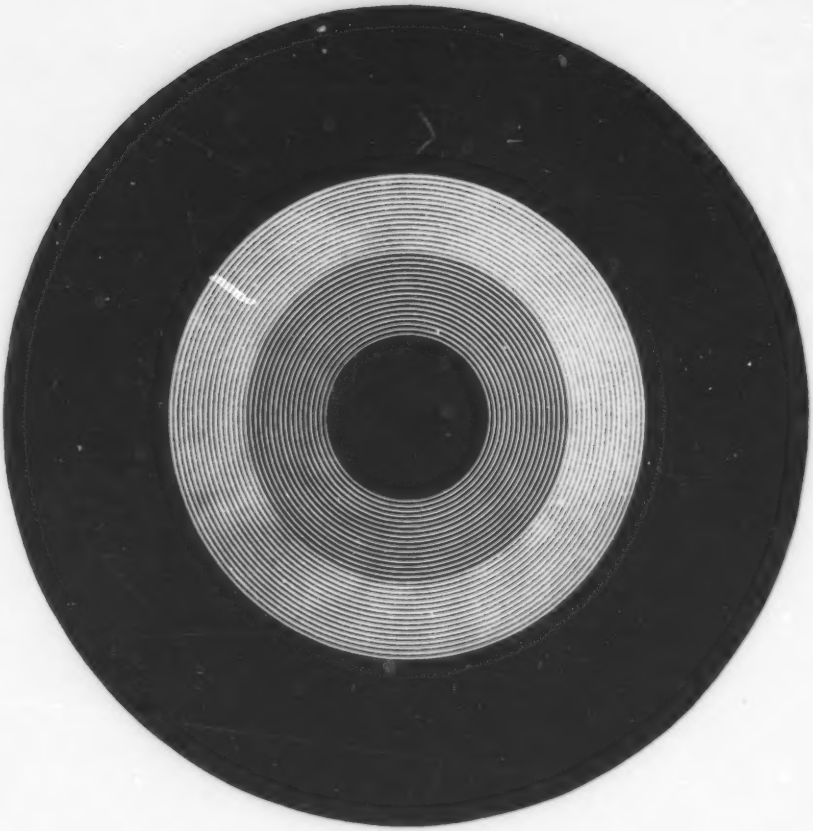
53. Rita LETENDRE – *L'Appel*, 1962



55. Fernand TOUPIN — *Riverain*, 1966

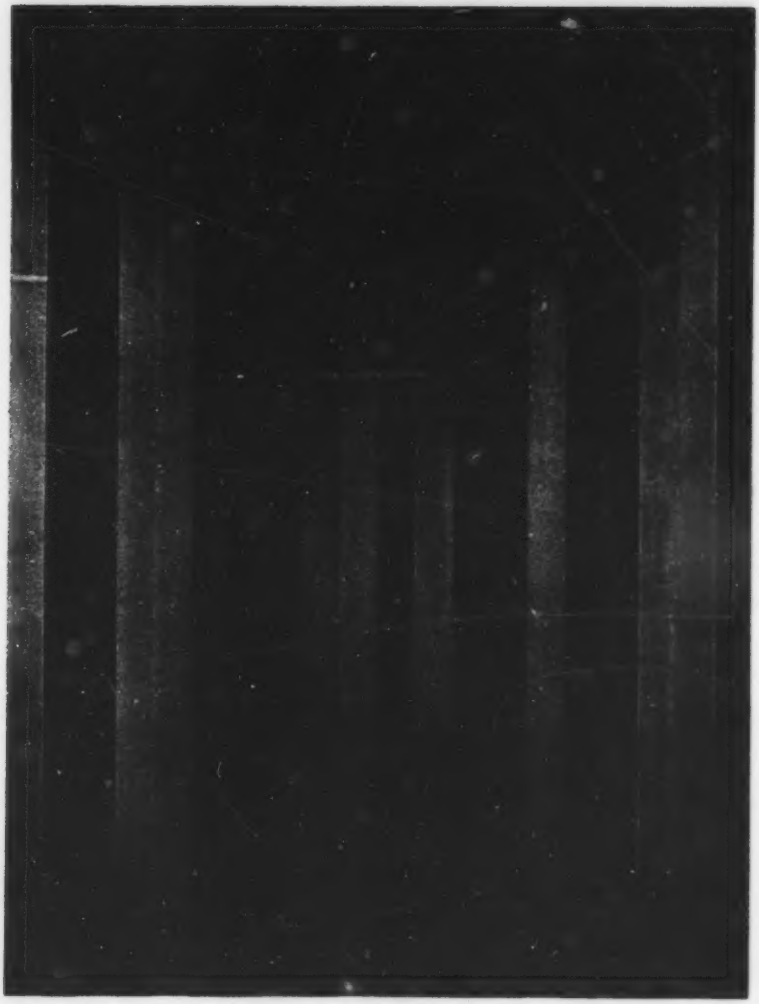


57. Edmund ALLEYN — *Iroquois pour un Jour*, 1964

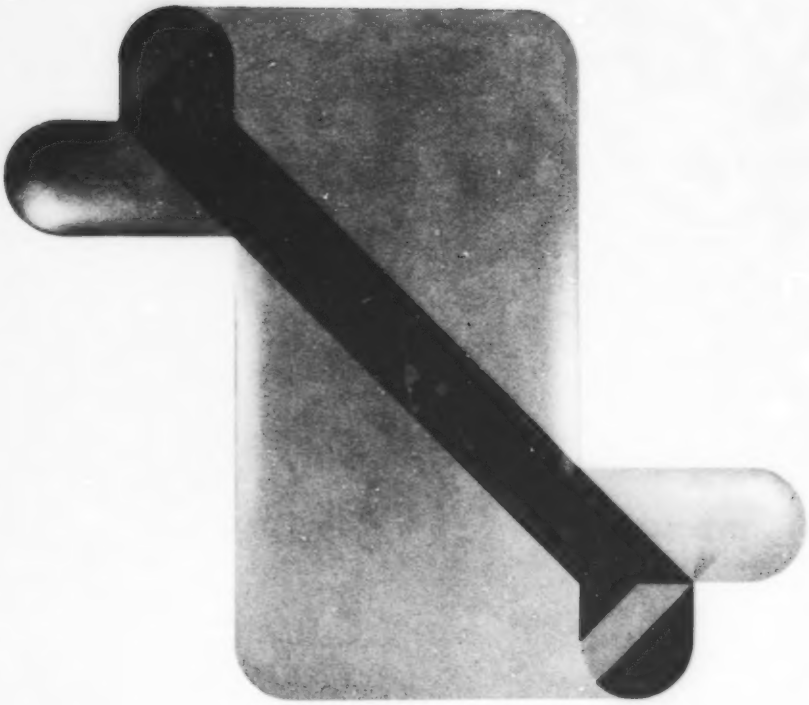


59. Claude TOUSIGNANT — *Gong Rythmique*, 1966

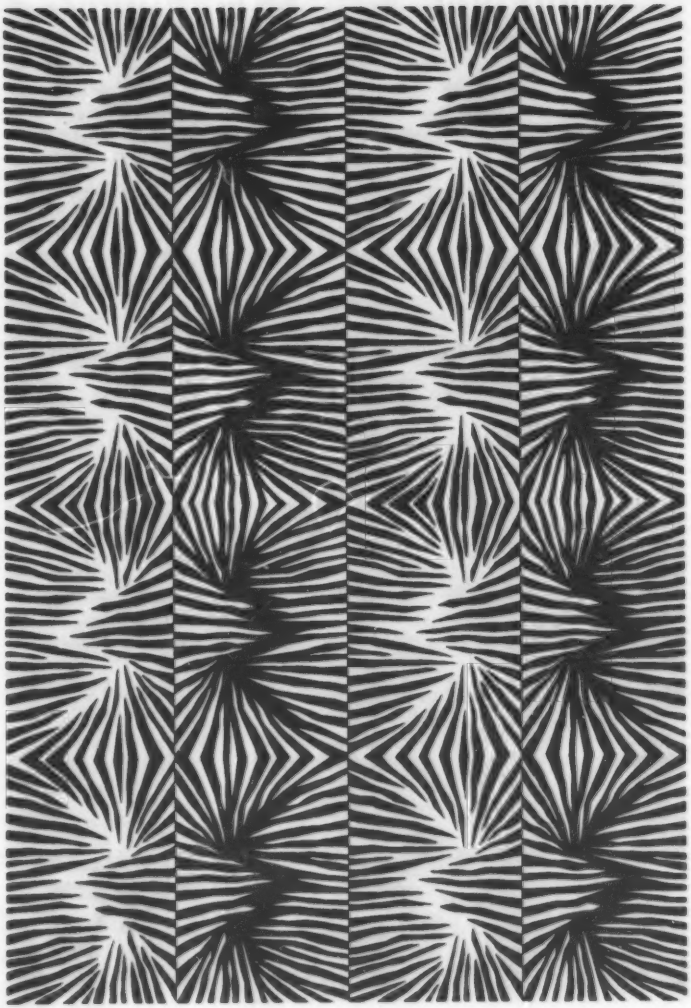
61. Lise GERVAIS — *Verticales Lestées de Songes*, 1965



63. Guido MOLINARI — *Mutation Brun-Rouge*, 1966



65. Henri SAXE — *Blue Band*, 1965



66. Jacques HURTUBISE — *Diane*, 1966

CATALOGUE

John LYMAN
1886

1. *Portrait de l'Artiste*, 1918
Huile sur toile
H. 28 7/8"; L. 23 3/4"
Signé en haut, à gauche
Collection Musée du Québec

2. *Marcelle*, 1936
Huile sur toile
H. 24"; L. 20"
Signé en bas, à gauche
Collection Maurice Corbeil

Eric GOLDBERG
1890

3. *Femme Assise*, vers 1940
Huile sur masonite
H. 16"; L. 11 3/4"
Signé en bas, à droite
Collection Galerie Dominion

4. *Villeneuve-en-Avignon*, vers 1940
Huile sur toile
H. 20"; L. 25 1/2"
Signé en bas, à droite
Collection Mme S. Goldwarg

Louise GADBOIS
1896

5. *Le Petit Saltimbanque*, 1939
Huile sur panneau
H. 16"; L. 12"
Signé en haut, à gauche
Collection de l'artiste

6. *Nature Morte aux Raisins Roses*, vers 1940
Huile sur panneau
H. 18"; L. 22"
Signé en bas, à droite
Collection de l'artiste

Louis MUHLSTOCK
1904

7. *Automne*, vers 1940
Huile sur toile
H. 36"; L. 24"
Signé en bas, à gauche
Collection de l'artiste

8. *Fin d'Hiver*, vers 1940
Huile sur toile
H. 36"; L. 24"
Signé en bas, à gauche
Collection de l'artiste

Goodridge ROBERTS
1904

9. *The Sand Pit*, vers 1941
Huile sur masonite
H. 21"; L. 27"
Signé en bas, à droite
Collection Maurice Corbeil

Goodridge ROBERTS
1904

10. *Le Petit Garçon Grec*, vers 1940
Pastel sur papier
H. 29 1/4"; L. 23 1/2"
Signé en bas, à droite
Collection Dominion Gallery

Paul-Émile BORDUAS
1905 - 1960

11. *Portrait de Mme M. G.*, 1941
Huile sur toile
H. 19"; L. 17"
Signé en haut, à gauche
Collection Gérard Beaulieu

12. *Le Corsage Mauve*, 1941
Huile sur toile
H. 18 1/2"; L. 16"
Signé en bas, à gauche
Collection Gérard Beaulieu

Stanley COSGROVE
1906

13. *Madeleine*, 1939
Huile sur masonite
H. 10"; L. 9"
Signé en bas, à gauche
Collection Jules Bazin

14. *Auto-Portrait*, vers 1940
Huile sur masonite
H. 12 3/4"; L. 10 1/2"
Signé en bas, à droite
Collection Dr Stern
de Dominion Gallery

Alfred PELLAN
1906

15. *Sous Terre*, 1938
Huile sur toile
H. 12 1/2"; L. 21 1/2"
Signé en bas, à droite
Collection Gérard Lortie

16. *Les Fraises au Livre*, 1933
Huile sur toile
H. 16"; L. 23"
Signé en bas, à gauche
Collection Galerie Le Gobelet

Jori SMITH
1908

17. *La Petite Communiante*, vers 1940
Huile sur carton
H. 23 1/4"; L. 19"
Signé en bas, à gauche
Collection Maurice Corbeil

Philip SURREY
1910

18. *Portrait de Mme Surrey*, 1941
Huile sur toile
H. 24 1/2"; L. 20"
Signé en bas, à gauche
Collection Maurice Corbeil

19. *Listening to Music*, 1940
Huile sur toile
H. 36"; L. 34"
Signé en bas, à droite
Collection de l'artiste

S. Mary BOUCHARD
1916

20. *Jardin Fleuri*, vers 1938
Huile sur masonite
H. 16 3/4"; L. 22"
Signé en bas, à gauche
Collection Dominion Gallery

21. *Bouquet de Fleurs*, vers 1938
Huile sur toile
H. 23"; L. 18 1/2"
Signé en bas, à gauche
Collection Dominion Gallery

Jean-Paul LEMIEUX
1904

22. *Le Soleil dans la Campagne*, 1966
Huile sur toile
H. 41"; L. 55 1/2"
Signé en bas, à droite
Collection Loyola College, Montréal

23. *Le Bois Givré*, 1965
Huile sur toile
H. 22 7/8"; L. 43 1/2"
Signé en bas, à gauche
Collection Gérard Beaulieu

Paul-Émile BORDUAS
1905 - 1960

24. *Contraste et Liséré*, 1958
Huile sur toile
H. 28 1/2"; L. 23 1/4"
Signé en bas, à droite
Collection Gérard Lortie

Alfred PELLAN
1906

25. *Aube Masquée*, 1961
Huile sur toile
H. 34"; L. 29 1/2"
Signé en bas, à droite
Collection Camille Hébert

Omer PARENT
1907

26. *The World's a Stage*, 1966
Acrylique sur toile
H. 48"; L. 66"
Signé en bas, à droite
Collection de l'artiste

27. *Icare*, 1966
Acrylique sur papier marouflé
H. 29"; L. 41 1/2"
Signé en bas, à droite
Collection de l'artiste

Léon BELLEFLEUR
1910

28. *Fête en Arizona*, 1965
Huile sur toile
H. 45 1/2"; L. 35"
Signé en bas, à droite
Collection Me Pierre Champagne

29. *Grimoire*, 1965
Huile sur toile
H. 45 1/2"; L. 35"
Signé en bas, à gauche
Collection de l'artiste

Jean SOUCY
1915

30. *Triptyque,* 1965
Huile sur toile
H. 39 1/4"; L. 89 1/4"
Signé en bas, à gauche
Collection Musée du Québec

Albert DUMOUCHEL
1916

31. *Le Retour d'Alceste,* 1964
Acrylique sur masonite
H. 48"; L. 60"
Signé en bas, à droite
Collection de l'artiste

32. *Le Reniement de Pierre,* 1965
Acrylique sur masonite
H. 48"; L. 60"
Signé en bas, à droite
Collection de l'artiste

Fernand LEDUC
1916

33. *Triptyque,* vers 1965
Huile sur toile
H. 78 1/4"; L. 114 3/16"
Non signée
Collection Musée du Québec

Jacques de TONNANCOUR
1917

34. *Le Maléfique,* 1966
Huile sur toile
H. 21"; L. 24"
Signé en haut, vers le centre
Collection Jordi Bonet

Jacques de TONNANCOUR
1917

35. *Hiver I*, 1966
Acrylique sur panneau
H. 39"; L. 39"
Signé en haut, à droite
Collection Gérard Lortie

Gabriel FILION
1920

36. *Hiver '65*, 1965
Polyfilla rehaussé d'huile
H. 39"; L. 43"
Signé en bas, à droite
Collection de l'artiste

37. *Murale*, 1966
Polyfilla rehaussé d'huile
H. 75"; L. 86"
Signé en bas, à droite
Collection de l'artiste

Jean McEWEN
1923

38. *Vert de Mauve*, 1966
Émulsion polymère sur toile
H. 60"; L. 60"
Non signée
Collection de l'artiste

39. *La Rose Tatouée*, 1966
Émulsion polymère sur toile
H. 60"; L. 60"
Non signée
Collection de l'artiste

Jean-Paul RIOPELLE
1923

40. *Dans les Friches*, 1966
Huile sur toile
H. 64"; L. 57"
Signé en bas, à droite
Collection Galerie Pierre Matisse

41. *Futaie*, 1966
Huile sur toile
H. 64"; L. 57"
Signé en bas, à droite
Collection Galerie Pierre Matisse

Marcelle FERRON
1924

42. *De Clamart*, 1965
Gouache, encre et acrylique sur toile
H. 44"; L. 64"
Signé en bas, vers l'angle gauche
Collection de l'artiste

43. *Sans titre*, 1965
Gouache, encre et acrylique sur toile
H. 28"; L. 38"
Signé en bas, à droite
Collection de l'artiste

Marcel BARBEAU
1925

44. *Rétine 888*, 1966
Acrylique sur toile
H. 84"; L. 80"
Signé à l'endos
Collection de l'artiste

Marcel BARBEAU
1925

45. *Rétine 666*, 1966
Acrylique sur toile
H. 84"; L. 80"
Signé à l'endos
Collection de l'artiste

Monique CHARBONNEAU
1928

46. *Composition I*, 1965
Acrylique sur toile
H. 30"; L. 40"
Signé en bas, à droite
Collection Galerie Agnès Lefort

Gérard TREMBLAY
1928

47. *L'ombre d'un Rêve*, 1966
Huile et collages sur toile
H. 23"; L. 36"
Signé en bas, à droite
Collection Galerie du Siècle

48. *Retour de Guerre*, 1966
Huile sur toile
H. 32 7/8"; L. 24"
Signé en bas, à droite
Collection Musée du Québec

Louis BELZILE
1929

49. *Chaleur de Vie*, 1966
Huile sur toile
H. 38"; L. 51"
Signé en bas, à gauche
Collection Musée d'Art contemporain

Louis BELZILE
1929

50. *Structure de l'Âme*, 1966
Acrylique sur lin
H. 38"; L. 51"
Signé en bas, à gauche
Collection de l'artiste

Roland GIGUÈRE
1929

51. *Où Meurent les Corbeaux*, 1966
Huile sur toile
H. 45"; L. 35"
Signé en bas, à droite
Collection de l'artiste

52. *Au Vent de la Mémoire*, 1966
Huile sur toile
H. 45"; L. 35"
Signé en bas, à droite
Collection de l'artiste

Rita LETENDRE
1929

53. *L'Appel*, 1962
Huile sur toile
H. 72"; L. 54"
Signé en bas, à droite près du centre
Collection Gérard Lortie

54. *Fleeting Into Space*, 1966
Huile sur toile
H. 47"; L. 40"
Signé en bas, à droite
Collection Galerie Agnès Lefort

Fernand TOUPIN
1930

55. *Riverain*, 1966
Acrylique sur toile
H. 25⅞"; L. 61¾"
Signé en bas, à gauche
Collection Gilles Corbeil

56. *Bonaventure*, 1966
Acrylique sur toile
H. 45"; L. 64"
Signé en bas, à gauche
Collection Gilles Corbeil

Edmund ALLEYN
1931

57. *Iroquois Pour un Jour*, 1964
Huile sur toile
H. 46"; L. 35"
Signé en bas, à droite
Collection Galerie Soixante

58. *Le Dernier des Mohicans*, 1964
Huile sur toile
H. 64"; L. 51"
Signé en bas, à droite
Collection Galerie Soixante

Claude TOUSIGNANT
1932

59. *Gong Rythmique*, 1966
Huile sur toile
Diamètre: 80"
Signé à l'endos
Collection Galerie du Siècle

Claude TOUSIGNANT
1932

60. *Gong Chromatique Bleu Cobalt*, 1966
Huile sur toile
Diamètre: 40"
Signé à l'endos
Collection Galerie du Siècle

Lise GERVAIS
1933

61. *Verticales Lestées de Songes*, 1965
Huile sur toile
H. 72"; L. 60"
Signé en bas, à droite
Collection Galerie du Siècle

62. *Des Choses Dites de Profil*, 1965
Huile sur toile
H. 72"; L. 36"
Signé en bas, à droite
Collection Galerie du Siècle

Guido MOLINARI
1933

63. *Mutation Brun-Rouge*, 1966
Acrylique sur toile
H. 68"; L. 50"
Signé à l'endos, à gauche
Collection de l'artiste

64. *Rythmique*, 1966
Acrylique sur toile
H. 72"; L. 60"
Signé à l'endos, à gauche
Collection de l'artiste

Henry SAXE
1937

65. *Blue Band,* 1965
Acrylique sur contre-plaqué
H. 70"; L. 48"
Signé à l'endos
Collection Galerie du Siècle

Jacques HURTUBISE
1939

66. *Diane,* 1966
Acrylique sur toile
H. 96"; L. 66"
Signé en bas, à droite
Collection de l'artiste

67. *Aurélie,* 1966
Acrylique sur toile
H. 96"; L. 66"
Signé en bas, à droite
Collection de l'artiste